JESUS LARA

# *La poesía quechua*

FONDO DE CULTURA ECONOMICA
MEXICO

COLECCION

# Tierra Firme

30

Primera edición, 1947

Queda hecho el depósito que marca la ley


Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

JESUS LARA

# La poesía quechua



FONDO DE CULTURA ECONOMICA
México - Buenos Aires

# *NOTA PRELIMINAR*

*El material de este libro procede de un sector del arte americano que hasta el día de hoy ha sido campo de incomprensión y de injusticia, tema disputable y polémico que no ha encontrado todavía al sereno investigador capaz de examinarlo con pericia y exactitud.*

*La poesía quechua, de mérito y belleza indudables, no ha podido verificar plenamente su filiación original, ya que la pérdida de los archivos incaicos —compuestos de enigmáticos* khipus—, *ha hecho imposible fijar el desarrollo histórico de tan interesante producto espiritual.*

*El autor de este libro realiza en él un intento de comprobar la poesía quechua, de legitimarla como una creación auténtica del alma indígena, que alcanzó su mejor expresión en una época muy anterior a la Conquista y que tuvo un desarrollo ulterior, libre de toda influencia extraña, hasta que vino a agotarse finalmente, falta del impulso creador de un pueblo cuya línea vital había quedado rota para siempre.*

*Esta actitud resulta contraria a la de otros estudiosos que reconocen la influencia castellana en casi todos los poemas quechuas y que incluso niegan la existencia de una lírica precolombina. Colocado en el extremo opuesto, el señor Lara emprende a lo largo de su libro una cálida exaltación de la cultura incaica, que naturalmente le conduce a un plano entusiasta y apasionado, donde no siempre la emoción artística admite voluntariamente su subordinación al rigor científico. Esta cualidad del autor puede explicar también la severidad con que juzga determinados acontecimientos*

*históricos y el concepto, desdeñoso en apariencia, que le merece la cultura occidental.*

*Ingresa este libro en la colección Tierra Firme, portador del importante mensaje de la poesía quechua, sumamente valioso para el estudio de este gran pueblo americano. Ojalá que su publicación llegue a suscitar nuevos estudios y rectificaciones entre quienes quieran acercarse a la poesía quechua con bien disciplinado fervor.*

# Introducción

## I

## EL PUEBLO QUECHUA EN EL CRITERIO OCCIDENTAL

Es PRECISO recordar que los españoles no vinieron al Perú en calidad de huéspedes, sino de invasores, esto es, de adversarios. No trajeron el regalo de una vida mejor, sino un ansia de fortuna con coraza de acero. Y después de despojar al indio de su libertad y de sus bienes, comenzaron a labrar su historia. En obras nutridas de interés y de calidad entregaron a Europa el largo pasado del imperio que la audacia de Pizarro había demolido.

La historia del Incario aderezada por los conquistadores fué acogida sin reservas por la civilización de Occidente. No se encontró motivo alguno para desconfiar de las prendas de solvencia con que se presentaban los autores. Declaraban éstos haber recogido el material de los propios labios de los hijos del Cuzco, quienes habrían conservado sus anales en la memoria a falta de un lenguaje escrito. Así quedaron consagradas las obras españolas que se ocupaban de los Incas, y a nadie se le ocurrió pensar en la impresión que habría causado la historia de Roma interpretada por los hunos, o la de España forjada por los árabes...

Los primeros historiadores coloniales, particularmente aquellos que habían viajado por tierras peruanas, se convirtieron en el cimiento sobre el que vino después a edificarse el criterio del mundo. Cieza de León, López de Gomara, Agustín de Zárate y Sarmiento de Gamboa son los cuatro ángulos sobre los que reposa la estabilidad del edificio.

El Tawantinsuyu no había concentrado la atención de la metrópoli solamente, sino también la de toda la Europa intelectual. El oro de su suelo, rayano en la leyenda, y la riqueza de su historia, con sus episodios tan peculiares, preocuparon por mucho tiempo al pensamiento europeo. Los historiadores no tardaron en abordar el tema, a la manera de Mártir de Anglería y Robertson, y los novelistas, como Voltaire, lanzaron a sus personajes en pos de Eldorado, en tanto que los filósofos, como Campanella, elaboraban sistemas políticos inspirados en la organización del imperio quechua. Pero todos,

con excepción de los filósofos, que se apartaron de las versiones oficiales, tuvieron que alimentar sus conocimientos en las fuentes impresas, únicas de que se podía disponer. Por eso todos ellos, en particular los historiadores, captaron a los incas con ojos netamente españoles.

Los españoles emplearon un método propio para ver e interpretar el pasado de los indios, acondicionándolo con maestría y presentándolo en una forma que les permitiera sentirse dignos de la obra de la conquista y con derecho a disfrutarla. De aquí que casi la totalidad de las obras salían a luz portadoras de un criterio extraordinariamente uniformado, casi sin contradicciones susceptibles de ser confrontadas unas con otras.

El primer escritor —aparte de Betanzos, Ondegardo y otros, cuyas obras no fueron publicadas sino en el siglo XIX— que visitó los escombros del imperio sojuzgado y amasó su obra con elementos recogidos en su origen, fué Pedro de Cieza de León. La *Crónica del Perú,* publicada en 1553, contiene una presentación objetiva y minuciosa del escenario en que se desarrolló el drama del Incario. De paso, relata la historia y las costumbres de algunos núcleos de población. Estos relatos le entretienen particularmente cuando halla la oportunidad de mostrar hábitos y características que puedan colocar a los indios en el plano que los europeos tienen elegido para los salvajes. Así, les atribuye a menudo la costumbre de sacrificar sangre humana en sus ritos, les acusa de usar "pública y descubiertamente el pecado nefando de la sodomía", y no descuida el recurso de asignar al imperio del Cuzco los colores sombríos de la tiranía. A su juicio, los indios desconocían el culto de la verdad y eran capaces de los más torpes desvaríos y de todas las depravaciones. Cieza de León es considerado aun en nuestros días como la autoridad máxima entre los cronistas coloniales, y los autores de todos los tiempos acuden a él como a una biblia.

Francisco López de Gomara, o Gómara como escriben algunos, fué secretario de Hernán Cortés en la conquista de México y compuso una extensa y completa *Historia de las Indias.* En la parte que dedica al Perú coincide admirablemente con Cieza de León en sus conclusiones. Como éste, sostiene que los indios eran *crueles* y *bestiales,* y que su religión les imponía el sacrificio de hombres y de niños, y aun el de sus propios hijos. A su juicio, el gobierno de los Incas no pasó de ser una tiranía.

Agustín de Zárate, famoso cronista y autor de la *Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú,* impresa en 1563, parece haber considerado demasiado indulgentes a los otros autores, y emplea un rotundo tono condenatorio al juzgar a los soberanos del Cuzco; así, escribe sin vacilar lo siguiente: "...y de ahí en adelante iba sucediendo en este señorío el que más poder y fuerza tenía sin guardar orden legítima de sucesión, sino por vía de tiranía y violencia; de manera que su derecho estaba en las armas". Con jueces tan inexorables, cuya palabra no fué puesta en duda en el correr de cuatro siglos, no era posible esperar que el pueblo quechua se hiciese acreedor a un sitio distinto del que le tiene señalado el criterio del mundo.

Pero el autor que supera a todos en su capítulo de incriminaciones es Pedro Sarmiento de Gamboa. Aventurero, taumaturgo, historiador y hechicero, tuvo una larga peregrinación por mares y tierras de América. Constantemente perseguido por los tribunales del Santo Oficio, favorito del virrey Toledo, fué un extirpador de los restos del linaje incaico. Recorrió gran parte del territorio peruano, y, de acuerdo con su protector, forjó una *Historia Indica* o *Historia de los Incas* a base de presuntas narraciones de los indios más caracterizados. A fin de dar a su obra categoría de documento, recurrió al expediente de hacer comparecer ante las autoridades reales a cuarenta y dos indios cuzqueños, quienes, previa lectura del manuscrito, tuvieron que declarar *que ninguna otra ystoria que se aya hecho será tan cierta y verdadera como ésta, porque nunca se a hecho tan diligente ecsaminación*... La obra, llevando al frente una fervorosísima jaculatoria a Felipe II, tomó el camino de España; mas luego se extravió por territorios de la más extraña aventura, y no encontró editor sino poco después de la emancipación de las colonias españolas.

La obra de Sarmiento de Gamboa puede ser considerada como un perfecto modelo de ensañamiento. Según el cristal con que mira al Incario, Manco Qhápaj fué tirano, tirano fué Sinchi Roca y todos los demás monarcas fueron tiranos. Es curioso ver cómo se deleita retratando al "tirano Viracocha", al "tirano Topa Inga Yupangui", al "tirano Guascar". Por las páginas del libro desfila la sucesión de tiranías con una policromía extraordinaria, exhibiendo grandes cuadros de terror, de ignorancia y de ignominia. Los Incas eran avaros y atrabiliarios y gobernaban contra la voluntad del pueblo, mas no por libre consentimiento ni elección. En 1572 el historiador gallego

culpaba a los hijos del Sol por haberse erigido en soberanos sin el consenso de sus vasallos, olvidando que en aquella misma época los países europeos se estaban debatiendo en las garras de las más fieras monarquías absolutistas.

Pero la *Historia Indica* no es toda la obra de Sarmiento de Gamboa; es sólo una cara de la medalla. Al otro lado está la masa enorme de las *Informaciones,* escritas y remitidas por el mismo autor al rey de España. Este documento, que durmió hasta fines del siglo XIX en la Biblioteca del Escorial, y del cual los españoles han publicado algunos fragmentos cuidadosamente seleccionados, dispensa a los Incas un trato asombrosamente distinto del de la *Historia,* y elogia sin ambajes su gobierno. Una muestra: "El emperador Carlos con todo su poder no sabría hacer una parte de lo que la autoridad prudentemente ordenada de los Incas obtuvo. . ." Se expresa así, paladinamente, al comentar la grandiosidad de las calzadas construídas por los súbditos del Cuzco en una extensión que pasaba de cuatrocientas leguas. A pesar de todo, el contenido de *Historia de los Incas* continúa siendo el punto decisivo de apoyo para los investigadores, que aún no conceden un valor documental a las *Informaciones*.

Aparte de estos cuatro jueces, numerosos historiadores se dedicaron a la tarea de investigar el pasado quechua, y sus obras alcanzaron gran difusión en Europa, aunque sus aportaciones no sirvieron sino para robustecer los antiguos cimientos. Muchos de ellos son considerados también como verdaderos árbitros, y a menudo aparecen citados por los más conspicuos investigadores modernos. Acosta, Pedro Pizarro, Montesinos, Ondegardo, Fernández de Palencia, Calancha y cien más pueden entrar en esta lista.

Lo que en resumen nos dicen los cronistas coloniales, es lo siguiente: *a),* que el pueblo quechua, durante el Incario, vivió bajo un constante régimen de tiranía; *b),* que el despotismo español resultó una continuación benigna del de los Incas; *c),* que la ignorancia dirigida que España estableció en las colonias existió en el mismo grado antes de la empresa de Cajamarca; *d),* que durante la Colonia los indios vivieron en las mismas condiciones económicas y sociales que en los mejores tiempos del Cuzco; *e),* que España trajo los incalculables beneficios de su civilización, de sus costumbres y de su religión.

Son éstas justamente las conclusiones a que pretenden llegar

los intelectuales que han tratado la materia en el curso de los últimos siglos. Investigadores de distintas nacionalidades (alemanes, franceses, yanquis y ante todo españoles), con el respaldo de los cronistas primitivos, sostienen que la raza indígena nunca conoció las bondades de una civilización propiamente dicha. En opinión de Humboldt, que hacia 1802 realizó largos viajes de estudio por las tierras del Perú, los vasallos del Inca no eran otra cosa que simples máquinas regidas por un dueño demasiado rígido.

Más o menos lo mismo piensa d'Orbigny, después de haber recorrido gran parte de Bolivia en los primeros años de la República. Según él, la masa popular del Tawantinsuyu permanecía estacionada en la ignorancia por razón de los métodos políticos centralizadores que habían implantado los monarcas. Tampoco se muestra optimista cuando le toca hablar del indio republicano, al cual encuentra en las mismas condiciones que en la época de la Conquista. D'Orbigny, con su enorme talento, podía fácilmente penetrar las causas de esa depresión; pero no quiso detenerse a inquirir un poco.

Edwin R. Heat y Max Uhle, a pesar de que viajan y escriben un siglo más tarde que Humboldt, piensan en todo como él y no cesan de deplorar el destino de esta raza, cuya historia completa habría que condensar en tres palabras: *dolor, ignorancia* y *miseria.* A juicio de ellos, los indios del Perú nunca estuvieron capacitados para poseer una cultura.

Los investigadores europeos —no españoles— de los últimos años están representados por el francés Louis Baudin, autor de *El imperio socialista de los incas.* Baudin llega, por caminos que no se parecen a los de Humboldt y los otros, a las mismas conclusiones que ellos. Se da cuenta perfecta de las contradicciones y de los intereses que palpitan en las obras de los antiguos cronistas y de los escritores modernos. Comprende que cada cual "según sus gustos, sus aspiraciones, sus ideas, sus pasiones, ha presentado un Perú a su manera". Así prevenido, comienza por trazar un panorama admirable de las instituciones y de la cultura del Incario, y llega a otorgar conceciones extraordinarias a los monarcas y al pueblo entero. A su juicio, no hubo tiranía en ningún momento de la vida del imperio, ni de parte del Inca, ni de parte de la casta privilegiada. No había hambre ni miseria. Las bellas artes alcanzaron un gran desarrollo. Pero Baudin se encierra en una selva bibliográfica impenetrable. Cita o consulta un mínimum de medio millar de obras. El rumbo se le hace

difícil por momentos y le lleva por parajes no sospechados, para desembocar en el mismo punto a que con menos esfuerzo habían llegado otros investigadores. Baudin, como tantos otros, paga en esta forma su tributo a la sirena de la bibliografía. La voz de la minoría (Garcilaso, Valera, Herrera, Guamán Poma) desaparece frente al coro arrollador de la mayoría. Esta frase que encontramos en el Capítulo XIV: "El Inca dió a su pueblo una mentalidad de esclavo", parece copiada de Humboldt o de Sarmiento de Gamboa.

A su vez los españoles, desde Jiménez de la Espada hasta Ciro Bayo, abundan en justificaciones de la opresión española amontonando argumentos y remitiéndose constantemente a las gruesas recopilaciones de leyes de Indias y a la muy célebre *Política Indiana* de Solórzano, donde se puede verificar, según ellos, la constante y paternal preocupación que mostraban los reyes de España para rodear de garantías a los habitantes de las colonias. Naturalmente, no llegan a comprobar que hubiese sido cumplida siquiera una de tantas leyes dictadas en beneficio del indio. Revalidan, con todo, la teoría de que el pueblo quechua jamás asomó a los dinteles de la cultura. Masa esclava de monarcas autoritarios y de una pequeña *élite* privilegiada, apenas alcanzó algunos rudimentos científicos y los balbuceos de un arte sin trascendencia. En lo demás, reproducen el pensamiento de sus antecesores del siglo XVI.

## II

## EL PUEBLO QUECHUA EN EL PENSAMIENTO BOLIVIANO

LA GUERRA de Independencia trajo resultados parciales para Bolivia. Satisfechos con la emancipación política, los flamantes ciudadanos olvidaron o no quisieron pensar en las revisiones y rectificaciones que se imponían así en lo social como en lo económico y en lo espiritual. Abolida la esclavitud, el indio debía ingresar a un medio distinto de aquél en que se había extenuado por espacio de tres siglos. Puesto que él había sido en un principio el dueño de las tierras, su economía debía cambiar fundamentalmente, sus derechos de ciudadano del nuevo Estado debían ser positivos y garantizados como los de los demás, y su sangre debía dejar de ser un estigma.

Pero la nueva sociedad, constituída bajo postulados democráticos, no fué sino una continuación de la colonial, con su mismo enjambre de intereses, prejuicios y pasiones. La única diferencia estuvo en que los criollos —clase menospreciada durante la Colonia— pasaron a compartir los privilegios de los peninsulares y retuvieron en sus manos el timón de los destinos nacionales. De suerte que aquella guerra no tuvo la virtud de eliminar a los usurpadores. Así se explica cómo España, abominada y acusada de los excesos más monstruosos cometidos en tres siglos de dominación, al término de ésta fué transformada por los mismos acusadores en la "Madre Patria".

Los conductores de la nueva República se empeñaron en mantener al indio en las mismas condiciones en que había vivido durante la Colonia. Hicieron que no llegasen a él los beneficios de la ley, y que le fuera imposible quebrantar sus cadenas de esclavo. Los decretos en que Bolívar le daba libertad y amparo fueron resistidos y destruídos a la manera de las célebres *Ordenanzas* de las mitas con que el virrey Toledo trató de sistematizar el trabajo de las minas a fin de evitar la excesiva mortandad de indios en los socavones. Así ha permanecido el indio hasta los tiempos que corren, pues no forma todavía parte de la familia boliviana. No puede ser alfabetizado porque no tiene escuelas. Vive del rendimiento de los cinco a seis mil metros cuadrados de malas tierras que le otorga el terrateniente en pago de su trabajo de cinco días semanales y de un sinnúmero de obligaciones secundarias. Y, encima de todo, el patrón —blanco o mestizo— le encuentra todas las taras imaginables.

Los primeros intelectuales de la República, criollos en su totalidad, incapaces de renunciar a su racismo original, desterraron al indio de los campos del pensamiento. El indio seguía pegado a la gleba y cruzaba los brazos bajo el látigo del amo. Objeto doméstico, necesidad de la vida vulgar, no podía ser motivo de una preocupación del espíritu. Hasta pasada la primera mitad del siglo XIX se mantuvo lejos del horizonte del intelecto boliviano.

Aparece por primera vez en la obra de Santiago Vaca Guzmán. Este escritor frecuentó diversos géneros literarios, pero ante todo se le conoce por *La Literatura Boliviana,* historia de las letras nacionales, publicada en 1882. En uno de sus capítulos aborda el tema de las aportaciones con que las dos razas extremas de Bolivia, la indígena y la española, han contribuído a la formación de las letras nacionales. Cuando le toca hablar del pueblo quechua, por todas

sus frases rezuma el licor colonial de que está henchido su espíritu. Cree que el sistema centralizador de los Incas anulaba en los vasallos "hasta las palpitaciones del cerebro". Acumula una larga serie de razonamientos para demostrar que el quechua del Incario no tuvo una cultura, y que el republicano es un ser privado de sensibilidad, un ser sin inquietudes, sin futuro.

Los escritores bolivianos del siglo XIX no quisieron renunciar a aquella especie de credo que junto con su sangre y sus prejuicios les habían legado los colonizadores. Su criterio había sido amamantado por el pensamiento español, y era absoluta su ignorancia de la vida y de las virtudes del indio. Mantenido muy lejos de su contacto, sólo podían juzgarle de acuerdo con los antiguos cronistas. Gabriel René Moreno, talento excepcional, habla del indio –las pocas veces que lo hace– en términos iguales a los que emplearon los más preclaros acusadores de los Incas. En más de una página de sus obras presenta al indio como a un ser abyecto y reacio a todo impulso de progreso.

Contemporáneo de los anteriores fué Nataniel Aguirre, autor de la novela histórica *Juan de la Rosa.* Descendiente de criollos como Vaca Guzmán y Moreno, también resultó influído Aguirre por las pragmáticas de la raza conquistadora. Por eso su obra máxima es una hermosa exégesis, un elogio inmenso de la casta criolla, y a veces, cuando es necesario, de la mestiza. Todos sus personajes son criollos, peninsulares y mestizos. En el grandioso escenario de las luchas libertarias, que pinta siempre con maestría, sólo de cuando en cuando figura el indio, como un personaje ausente o como una mancha de último término. Aun parece existir el temor de emplear o el deseo de evitar el empleo de la palabra "indio". Al hacer la pintura de la revolución del 14 de septiembre de 1810 en Cochabamba, luego de agotar los primeros planos, se ve el novelista frente a la masa de *vallunos* venidos de Cliza, los cuales, según la historia, eran casi todos indígenas; pero ellos, en el trance, son hábilmente transformados en "una extraña tropa, a pie y a caballo, de robustos y colosales campesinos del valle de Cliza". Sin embargo, los transportes líricos del autor, que también era poeta, se hacen diáfanos y delicados cuando aluden a los *arawis* del *Ollántay,* uno de los cuales es traducido y otro imitado en el libro. Pero es que aquí se trata de un *Ollántay* deshumanizado, sin raza y sin historia, reducido al marco mágico de los versos. En los tiempos de Aguirre, por lo

demás, se daba por descontado el origen netamente colonial del estupendo drama quechua.

*Juan de la Rosa* es un cuadro incompleto, acaso mutilado, del ambiente en que se desarrolla su acción. El indio fué un elemento primordial en el paisaje de la revolución, como fué el sustento de la vida colonial. No se puede, entonces, construir una novela de esa magnitud prescindiendo de un componente de tanta importancia. Y Aguirre se esfuerza por colocarlo siempre al margen de su obra, y si alguna vez parece inevitable encararse con él, salta la consigna ancestral y escribe palabras como éstas: "...le pregunté en quichua, o más bien en ese feísimo dialecto de que se sirven los embrutecidos descendientes de los hijos del sol..." Aguirre se extasía con los versos quechuas del *Ollántay,* pero habla con este desdén cuando se acerca a ese mismo lenguaje en su modo cotidiano.

El más notable heredero del espíritu colonial, sin embargo, fué Eufronio Viscarra. Agresivo, cruel, implacable, parece una revivíscencia del primitivo encomendero. Ni los propios cronistas coloniales, pese a todo, enjuiciaron al indio con la saña y menosprecio de que alardea este paladín de la democracia boliviana, pues fué también político de envergadura, aparte de historiador y tradicionista. La *Antología Boliviana* de Rejas e Hijo (1906), contiene un cáustico artículo de Viscarra, *El Indio,* en que intenta esbozar el carácter y las costumbres del quechua, aunque no pasa de pergeñar un libelo. No encuentra en el infortunado descendiente de los Incas una sola cualidad, un solo rasgo, una sola tilde que pudiera arrancarlo del nivel animal en que se le sitúa. Viscarra llega a preguntarse: ¿"Quién arrancará al indio de su envilecimiento? ¿Cuál es la fuerza social capaz de conducirlo a mejores destinos? Este problema, planteado hace ya cuatro siglos, al día siguiente de la conquista española, se mantiene hoy tan oscuro y pavoroso como en los primeros tiempos." Nadie ha pronunciado en ninguna época contra el indio una sentencia tan lapidaria como Viscarra. Sin embargo, él sabía, como todos los intelectuales de Bolivia, que la solución del problema está en el reajuste económico y en las aulas. El indio aprende y se instruye con la misma facilidad que el blanco.

José María Santiváñez, Arturo Oblitas, Alcides Arguedas (*Pueblo Enfermo),* los historiadores Ordóñez López, Luis S. Crespo, Jáuregui Rosquelas y otros intelectuales, cuando no se manifiestan al estilo de Viscarra, emplean el procedimiento de Aguirre.

## III

## LOS CONQUISTADORES Y EL INCARIO

El español había tenido que luchar durante más de siete siglos para emanciparse del yugo musulmán. Tras una guerra tan prolongada, el vencedor había de quedar naturalmente sobresaturado de cualidades heroicas, las cuales, por tendencia natural, se desviaron hacia la aventura. Y expoliada España hasta el límite por los califas, abrióse en ella un ansia enorme de resarcimiento.

Por otra parte, en el campo abandonado por el Islam se derramó la simiente católica con inusitada exuberancia, hasta engendrar una intolerancia sin paralelo en la historia de las religiones. Para barrer las últimas esporas mahometanas —y judías—, Isabel la Católica creó la Santa Inquisición, tribunal que más que ninguno otro de Europa exterminaba a los enemigos de Cristo.

A causa de su larga sujeción, la Península Ibérica tardó mucho en recibir los beneficios del Renacimiento, de modo que cuando se consumaba la conquista de América, las luces del conocimiento estaban todavía pugnando por romper los hierros de los claustros. El latín era casi el único vehículo de la cultura; pero el latín no podía llegar sino a una minoría reducida. El romance castellano era aún menospreciado.

Esa personalidad, amasada con audacia de siervos victoriosos y con ambiciones sedimentadas en siglos de penuria, acrisolada en el fuego de un fanatismo demoledor, apareció vestida, en el Perú, de una soberbia más desmesurada que la traída de España. El mito de heroicidad engendrado por su esfuerzo de liberación, y la magnitud de la conquista realizada en tierras tan remotas, al influjo de su sensibilidad semiárabe, agigantaron esa soberbia.

En el Perú, sin embargo, los españoles se vieron frente a un pueblo singular entre todos cuantos habían sojuzgado en las Antillas y en Tierra Firme. Era un pueblo que asombraba por su organización, y ante todo por sus montañas de oro y de plata; un pueblo que atesoraba una extraordinaria riqueza de virtudes en un panorama sembrado de monumentos y en un pasado pródigo en grandezas. Pero ellos no traían reverencias para los monumentos ni respeto para las virtudes. Venían empujados por un solo imperati-

vo: dominar y enriquecerse. "Por aquí se va al Perú a ser ricos", había dicho Pizarro. Y así fué. Asentaron su dominio, se enriquecieron y oprimieron.

Pero el sometido estaba demasiado visible. No era sólo el oro y la plata, ni el repartimiento y la encomienda, ni el silencio y la sumisión. Era un pueblo cuyo relieve no se podía ocultar fácilmente. Además, había que dar cuenta de él a España y al resto del mundo. Entonces el hallazgo de aquel Perú miliunanochesco no fué visto con beneplácito en los otros países, de modo que la conducta de los conquistadores con los indios empezó a ser condenada con acritud. Hasta hubo un momento en que las colonias estuvieron a punto de pasar a otras manos. España comprendió el peligro y se puso a buscar los medios de defensa. Encontró uno eficaz en la bula de Alejandro VI, y otro muy práctico en la propaganda bibliográfica.

Frente a la personalidad altanera del conquistador, mordido por la crítica y amenazado con el despojo, no podía existir en América un pueblo mejor organizado que los de Europa; olvidaba Zárate y los demás que en el Viejo Mundo no había un país que no estuviese sufriendo la tiranía absolutista de soberanos providenciales, cuando presentaban al Incario como una vasta cárcel donde los monarcas y sus parientes ejercían papel de verdugos. Había que decir que su religión no podía ser otra cosa que una idolatría roída de supersticiones; que los indios sacrificaban seres humanos, sin excluir a sus propios hijos, en sus ritos. ¿Cómo habían de poseer los indios del Perú una cultura, un arte, una escritura, cuando los más de los amos barbudos, enviados por la Santísima Trinidad para propagar su doctrina y por el rey para imponer su civilización, se hallaban aún bastante lejos de aquellos huertos de la inteligencia? Era preciso negar todo aquello y destruir las pruebas.

El mismo Pizarro y los que en seguida vinieron dedicáronse a la tarea de echar abajo los templos, los palacios, las fortalezas, luego de saquear los tesoros que contenían. Ningún cronista primitivo nos habla de los valores esenciales de aquella arquitectura ni de los méritos que podían tener las riquezas asaltadas. Como una concesión máxima nos cuentan, al modo de Sarmiento de Gamboa, que los indios habían hecho edificios grandes, suntuosos, de piedra, "cosa admirabilísima de ver", y que luego los invasores los "empezaron a

deshacer para edificar con su cantería las casas" que habían de servirles de vivienda. Menos mal que la furia destructora de los conquistadores se sintió impotente para barrer del todo los monumentos de la arquitectura indígena, de los cuales quedan hoy día muestras que asombran a los investigadores.

Si la arquitectura salvó algunos testimonios, no pudo suceder lo mismo con la pintura y la escritura. El celo fanático del clero, en su afán de "extirpar la idolatría de aquellos gentiles", no sólo destruyó las *wakas* (ídolos) de oro, ni los instrumentos de música que recordaban los antiguos ritos, sino también hizo desaparecer la pintura y quemó los archivos de *khipus,* acabando de borrar así, los últimos vestigios de la cultura quechua. Estos aspectos de la Conquista tampoco han sido tocados por los historiadores de ninguna época. Los pocos testimonios existentes duermen en oscuros manuscritos o en folletos descuidados cuyos autores no obtuvieron los laureles de la notoriedad. A ellos llegan solamente los investigadores demasiado ávidos y escrupulosos, y, aun entre éstos, los más los hojean y los dejan sin haber podido atravesar la capa de polvo que los cubre. Esta impresión nos produce, por ejemplo, Baudin, quien ha tenido en las manos a Arriaga, a Morúa, a Guzmán Poma y a otros muchos; sin embargo, o no los ha leído o su probidad no se ha interesado en utilizarlos.

## IV

## LAS REALIDADES DEL INCARIO

CONFORME VEMOS a lo largo de la bibliografía postcolonial, los cronistas primitivos son considerados como autores de incuestionable probidad y sus afirmaciones cobran categoría de postulados. De ahí que por lo general los estudios, las descripciones y toda referencia escrita acerca del pueblo quechua republicano, se respaldan con todo un acopio de autores y de citas. Sin embargo, en las últimas décadas ha nacido en América, principalmente en el Perú, un nuevo sentido de investigación a base de apartamiento de los caminos frecuentados, un afán reivindicatorio que tiende a derrumbar las murallas tras las cuales quedaron escondidas las verdades específicas, en fin, un criterio propiamente americano, que es el único capaz de rehacer con materiales despojados de prejuicios y de intereses el

edificio de nuestra historia. Jorge Basadre, Luis E. Valcárcel, Luis Alberto Sánchez son los principales entre los nuevos exploradores que se proponen abrir nuevas sendas en los viejos e intrincados horizontes para lograr la reconquista del pasado peruano.

Para los fines de la nueva empresa ha sido necesario repatriar los valores que desterró el criterio oficial de España y negó el afán proselitista de los criollos republicanos. Blas Valera y Garcilaso el Inca son los primeros. Ambos habían sufrido condena por no hallarse capacitados para decir la "verdad", pues corría en sus venas una mitad de sangre indígena. Valera no figura en el catálogo de los cronistas de Indias, ni siquiera en las enciclopedias españolas. Su obra desapareció. Lo poco que se sabe de él es debido a las frecuentes alusiones y transcripciones que hay en los *Comentarios Reales*. Tampoco se sabe mucho de Garcilaso, aparte de lo que él mismo nos relata en sus libros. Pero no se ignora que en España vivía sumido en la pobreza, víctima del más duro menosprecio por su condición de mestizo. Se sabe que no pudiendo obtener las licencias del Santo Oficio para la publicación de su obra principal, porque en ella no servía debidamente la "verdad" española, tuvo que emigrar al Portugal para imprimirla en Lisboa bajo la protección de la duquesa Catalina de Braganza. Esa obra, esto es, la primera parte de los *Comentarios Reales,* fué prohibida en la América española. Sino más adverso persigue a otros, que no pudiendo expatriarse como Garcilaso en busca de licencias y auspicios, tienen que morir sin publicar sus manuscritos, los cuales quedan al cuidado de algún monje misericordioso, o de algún deudo comprensivo, o van a cubrirse de polvo en los archivos reales de la Península, en espera de los vientos de la emancipación para salir a luz. Cristóbal de Molina, Juan de Betanzos, Martín de Morúa, Salkamaywa, Guamán Poma, Martínez Arzanz y Vela, entre otros, sufren este destino. La *Historia de la Villa Imperial de Potosí,* del último, ha sido editada formalmente hasta en 1943, después de un largo período de confusiones en que se llegó a dudar inclusive de la autenticidad de la obra, duda aventada por fortuna en 1941 con el hallazgo de una copia autenticada. ¿Pero cuántas obras condenadas por la Inquisición no habrán desaparecido para siempre a falta de una mano hospitalaria, como las otras dos o tres que Arzanz y Vela dejó escritas y cuyo paradero aún no se conoce? ¡Qué tesoros de verdad y de belleza no habrán perecido con ellas? Tal vez alguna todavía tendrá la suerte

de *El primer nueva corónica y buen gobierno,* de Guamán Poma de Ayala, manuscrito descubierto como un nuevo mundo en una universidad europea en 1908, después de un éxodo tres veces secular.

Valera, Garcilaso, Molina Betanzos, Morúa, Salkamaywa y Guamán Poma ofrecen elementos fidedignos, aunque no completos, para la reconstitución de las realidades del Tawantinsuyu. Bien que en la atmósfera de probidad que se respira en sus obras se halla latente el temor de caer en las garras de la Inquisición, poder implacable y ubicuo. Ese temor les impide franquear ciertas barreras construídas por el rígido gobierno de la colonia; de modo que les resulta peligroso mostrar las cosas de antes o después de la Conquista que estuviesen en contradicción con las consignas establecidas por los intereses políticos, religiosos o sociales de la metrópoli. Dichas consignas consistían a veces en no conceder al pueblo esclavizado cualidades que pudieran aproximarlo a la esclarecida raza conquistadora. De ahí que todos ellos no desperdician ocasión de reconocer los incalculables beneficios que reciben los atrasados "gentiles". Ninguno deja de ponderar el derecho divino que asiste al rey de España para perpetuar su dominio sobre los indios. Todos hablan de los peninsulares con fervoroso respeto, como si se tratara de seres supraterrestres. Garcilaso, cuando tiene que aludir a su padre; no lo hace como un hijo, sino como un esclavo: "...Fueron de Garcilaso de la Vega, mi señor". Su padre llevaba sangre pura española; él era mestizo; no podía entonces hablarle de hijo a padre, sino de siervo a amo.

En esta forma, cohibidos, humillados, bajo la constante amenaza de la Inquisición, Valera, Garcilaso, Salkamaywa, Molina, Betanzos, Guamán Poma salvan gran parte de las realidades preteridas o deformadas por los cronistas oficiales.

## 1. *LA REALIDAD POLITICA*

La vida del imperio comenzó en un territorio sumamente reducido, cuya superficie tenía apenas unas diez leguas por lado. Pero fué sometido a un proceso de crecimiento extraordinario en virtud de una política de expansión sabiamente planeada. Antes de que la fuerza, la promesa de una vida mejor organizada, de un concierto social de bases estables, de un bienestar superior al disfrutado dentro de las behetrías, era el medio principal que empleaban los Incas

en sus conquistas. La promesa no era un simple atavío del engaño ni un lazo tendido a la buena fe de pueblos más débiles que el Cuzco, pero sí se hacía evidencia tan pronto como se daba por consumado el sometimiento. Era un medio eficaz para ahorrar sangre y también para labrar el prestigio del Inca, cuyas legiones actuaban tan sólo en casos extremos. La característica esencial de esta política consistía en que las tribus conquistadas no quedaban en calidad de esclavas como sucedía por lo general en las civilizaciones del Viejo Mundo, sino que entraban a integrar la unidad del pueblo conquistador con los mismos derechos y con los mismos deberes que éste.

El despotismo no era, como asegura la casi totalidad de los cronistas, el instrumento de que se valía el Inca para estabilizar su gobierno y acrecentar su territorio. Porque el Cuzco no habría podido ir muy lejos si tomaba el camino de la violencia. Los hombres de aquel espacio no desconocían el sentido de la libertad, que existe y ha existido siempre en todo ser humano. No hay en la vida de la humanidad un pueblo esclavo que no haya luchado contra el opresor. Nunca hubo en el mundo una raza nacida para vivir en la servidumbre. El indio de Sudamérica no fué, no es ni será una excepción. Los cuatro últimos siglos de su existencia se hallan jalonados de insurrecciones, de inconformidad y de angustia. La angustia misma no es un signo de resignación; es de protesta, una actitud que busca el momento propicio para estallar en rebelión. El despotismo de los Incas, de haber existido, habría ensangrentado el territorio a lo largo de cuatrocientos a quinientos años de guerras intestinas y el imperio no se habría expandido en un área mayor de tres millones de kilómetros cuadrados, ni contado con quince millones de habitantes. Si revoluciones hubo, ellas fueron pocas. Garcilaso da cuenta de tres, por todo. El despotismo de los Incas, a ser real, lejos de aumentar año tras año las dimensiones del imperio habría dado lugar a la formación de otros estados. Las tribus autónomas amenazadas en los aledaños, en vez de ser absorbidas por la tiranía incaica, se habrían aliado unas con otras hasta cobrar el volumen indispensable para detener al adversario, que en los períodos iniciales no era demasiado peligroso.

La tiranía no era base ni método dentro del régimen político de los Incas. No existía. El testimonio más irrefutable está en la propia organización de las masas populares, cuyo gobierno se hallaba atomizado en una forma que no admitía exceso alguno de parte del

poder central. Los pequeños núcleos de diez familias, de cincuenta, de cien, etc., en que se dividía la población, se hallaban regidos no por mandones ni verdugos, sino por elementos salidos del seno mismo de los núcleos. Por lo general, en razón de la organización social existente, las autoridades, principalmente las inferiores, resultaban deudos de las familias que estaban a su cargo. Y no es dable presumir que el Inca eligiese como agentes de opresión a los propios parientes de sus vasallos. Además, los *camáyuj* menores no administraban justicia; sólo desempeñaban papel de fiscales, de acusadores, siendo los superiores quienes juzgaban o castigaban las faltas denunciadas. Este sistema administrativo resultaba, pues, muy poco apropiado para la implantación de una tiranía; significaba más bien el gobierno del pueblo por el pueblo. Varios conjuntos de mil familias formaban distritos administrados por *curacas*. Estos podían ser o no ser de la sangre real del Cuzco, porque como medida universal los Incas no mataban ni sustituían, sino en casos demasiado excepcionales, a los caciques de las tribus recién conquistadas. Los *curacas* tenían un poder limitado y rigurosamente controlado por el gobierno central. No necesitamos apoyar esta realidad con Garcilaso ni con Valera. Ahí está Antonio de Herrera, cronista oficial del reino, quien documentó sus famosas *Décadas,* más que en las obras ya escritas sobre los Incas, en los archivos reales y en otras fuentes, conforme declara en el prólogo de su obra. Pues refiriéndose a la actuación de los curacas, Herrera dice lo que sigue: "Después que los Incas sujetaron la Tierra, conservaron a los Curacas en el Señorío que tenían; pero muy limitado sin que pudiesen hacer ninguna tiranía, porque tenían visitadores, i Superintendentes sobre los Curacas, para que no hiciesen desafueros a los Vasallos". Herrera abusó de su posición de "coronista maior de Su Majestad" para contradecir en muchos puntos las consignas establecidas. Dijo verdades que los otros habían ocultado o deformado. Pero su obra no tardó, como la de Garcilaso, en ser prohibida por los dos poderes que regían los destinos de España: el rey y el clero. No podía suceder de otra manera, puesto que ella decía que en el Incario los gobernadores eran "tan recatados, que de nadie recibían un puño de Maíz por presente, ni había cohechos, ni pensamiento de ellos, ni por ninguna vía se vendía la Justicia, ni la gracia, ni en nada había negociación."

No había tiranía en los dominios del Cuzco. No era tiranía

aquella rigurosa clasificación de delitos y la inexorable represión de ellos. La pena de muerte con que se castigaba la traición al Inca, el homicidio, el adulterio, las inversiones sexuales, la violación con ciertas agravantes, el aborto provocado, etc., no puede ser considerada por la historia como una expresión de tiranía.

Las sediciones, los alzamientos no eran combatidos por el exterminio ni otros medios de violencia en el Incario, sino por el sistema de los *mitimacus,* que consistía en el intercambio de cantidades determinadas de familias entre el pueblo revoltoso y otro pacífico situado en una provincia más o menos lejana.

## 2. *LA REALIDAD ECONOMICA*

El pueblo quechua era esencialmente agricultor y ganadero. La vida del individuo y la vida del Estado descansaban en el aprovechamiento de las tierras y del ganado. Los Incas organizaron ese aprovechamiento con un acierto extraordinario. A la llegada de Pizarro no había tierras baldías dentro de los límites del imperio y podía contarse hasta cien millones de cabezas entre llamas, allpacas y guanacos.

La distribución de las tierras en la medida de las necesidades de cada familia, la perfección acabada de los métodos de irrigación y el establecimiento sistemático e igualitario del trabajo, permitieron llegar a la supresión de la miseria, al alejamiento total del hambre. Como corolario de aquel estado, los ancianos, los niños y los enfermos se hallaban eximidos del trabajo, y los quehaceres de la mujer tenían justas limitaciones.

No se conocía el intercambio comercial, no estaba comercializada la industria ni existía moneda; por tanto la especulación era desconocida.

El sistema tributario se reducía a los servicios que el individuo tenía que prestar en las tierras del Sol, en las del Inca o en las obras públicas. En todo el tiempo que duraban estos servicios, el sostenimiento del vasallo corría a cargo de los depósitos del dios o del monarca. Y esos deberes eran cumplidos en una atmósfera henchida de alegría y de música, como relatan Garcilaso, Herrera y Guamán Poma. A los vasallos del Cuzco les gustaba trabajar cantando.

Así como no existía el problema del sustento, no se conocía el de la vivienda. Esta había para todos y, levantada siempre por el es-

fuerzo colectivo, su distribución se hallaba estrechamente relacionada con el número de miembros con que cada familia contaba; también tomaba en cuenta la clase social a que pertenecían los individuos. La casa del *jatunruna,* vasallo común, era modesta, reducida, pero limpia y dotada de la comodidad necesaria. La del Inca, componente de la clase real, era suntuosa y amplia, pero construída por individuos de la misma casta, no de las inferiores.

## 3. *LA REALIDAD SOCIAL*

La organización social de Tawantinsuyu no difería fundamentalmente de la de los pueblos del Viejo Mundo. Como en Europa, había una clase privilegiada, una aristocracia, con la sola diferencia de que ésta, en el Perú, era de origen semidivino, puesto que el primer monarca se consideró hijo del dios Sol, mientras que en aquella era casi siempre de origen heroico; los títulos nobiliarios eran concedidos a los que se distinguían en las batallas o en las conquistas.

Aparte de la clase *inca,* había la común, la masa mayoritaria del imperio, y había también una clase servil, aunque ésta en cantidad sumamente pequeña.

La primera tenía en sus manos prácticamente la dirección del pueblo tanto en la paz como en la guerra y era muy numerosa. Clase destinada a gobernar, necesitaba crecer para no ser desplazada. Por tal razón al monarca —pero solamente a él— le era permitido tomar un número indeterminado de concubinas. La descendencia de los Incas se contaba siempre por centenas. En casos excepcionales, el soberano tenía facultad para otorgar a los vasallos más insignes una concubina, la cual provenía de una de las diversas categorías de jóvenes *ajllakuna* (escogidas) que vivían en conventos especiales.

La clase *inca* era también la destinada al apostolado de la religión, así como al ejercicio de las ciencias y de las artes, aunque no en forma excluyente, puesto que los *amautas* (filósofos), *arawikus* (poetas), *kuskuj ilímpej* (pintores), etc., podían también salir de entre los *jatunruna,* vasallos comunes.

Pero el privilegio de casta no constituía un título de pereza. La pereza se hallaba prohibida, al igual que el robo y la mentira, por ley del imperio cristalizada en costumbre popular, por el hábito que hallaba su expresión cotidiana en el saludo cuya música y cuyo

sentido profundamente ético vibraban en muchos millones de labios cada día. "No hay que ser mentiroso, ni ladrón, ni perezoso", era el saludo, esto es, el lema, la consigna, la ley. Por ello, así como no había hambre, no había pereza, ni siquiera entre la parentela más cercana del Inca. Los Incas que no se dedicaban al culto o a las ciencias o a las artes, vivían consagrados a la educación de las generaciones jóvenes o a disciplinar el ejército o a colaborar al soberano en la conducción del pueblo. Y todos ellos, por obligación, cultivaban las tierras del Sol, aparte de edificar su propia vivienda. La clase superior se hallaba sometida al rigor de las leyes tanto como las inferiores. Porque la ley era una sola para todos.

Las otras clases se desenvolvían en un ambiente de relativa libertad. El *yana* y el *jatunruna* gozaban de consideraciones y de garantías reales y efectivas dentro y fuera de su clase; no sufrían atropello alguno de parte de las autoridades ni de los Incas. No les estaba prohibido el dedicarse a las ciencias o a las artes ni el ocupar sitios eminentes en el ejército o en el gobierno del pueblo. Un jatunruna podía muy bien ser artífice o general de ejército o curaca de un distrito, inclusive de uno de los cuatro grandes territorios en que se dividía el imperio, siempre que reuniera las condiciones indispensables. Ollanta, el célebre caudillo de *Antisuyu,* era *jatunruna.*

Algunos historiadores se empeñan en sostener que en el Incario el matrimonio se realizaba con prescindencia de los fueros del amor y obedeciendo únicamente a las decisiones del monarca. Cuentan que era el Inca, o un representante de él, quien en días señalados de antemano hacía comparecer a los jóvenes solteros de ambos sexos y entregaba a cada hombre, sin tomar en cuenta ningún vínculo afectivo, la mujer que debía ser su compañera. Pero no se trata sino de una de las tantas desfiguraciones hechas por los cronistas primitivos y refrendadas por los sucesores. Ellos han tomado como ley de matrimonio aquella facultad que tenía el monarca para conceder concubinas a algunos vasallos de extraordinario mérito, y acaso también la forma obligatoria en que hacían casar a los célibes empedernidos. Aquel método, en caso de haber existido, habría producido efectos hondamente disociadores y conducido al imperio a su pronta liquidación. El adulterio, el concubinato, las violaciones, etc., no habrían podido ser contenidos por ninguna fuerza de la ley, por drástica que fuese ella. El amor es una corriente que no admite diques. Por lo demás, sabido es que aquellos delitos, si bien

existían en el Incario, no se sucedían con frecuencia. Algo más, en algún momento, posiblemente al llegar a su término la dinastía de Manco Qhápaj, desapareció por completo el adulterio. El vasallo del Inca abominaba ese delito, y esa abominación se hizo un hábito en el indio de la colonia y todavía lo es en el actual. Si nos aproximamos a la vida del indio y la observamos, no tardaremos en constatar en ella un sentido de fidelidad conyugal de singular firmeza. Son, pues, demasiado raros los casos de adulterio que se pueden descubrir en las poblaciones indígenas.

Huelga ya añadir que el matrimonio, en el Incario, se efectuaba por elección. El día y en el sitio señalado, comparecían por parejas los contrayentes —vale decir los novios unidos ya por el afecto— y el Inca, o su representante, se concretaba a declarar consagradas las nupcias mediante un rito sencillo, después del cual se retiraba cada pareja a celebrar la unión con fiestas en que no faltaban la música y la danza, la comida y la bebida, en medio de una concurrencia formada de parientes y amigos. La deformación de esta realidad, sumada a las otras numerosas, ha servido para pintar el gobierno de los Incas con características de tremenda tiranía, así como para presentar al pueblo quechua, sin personalidad, sin espíritu, sin posibilidades de estructurar una civilización. Por eso d'Orbigny juzga que el Tawantinsuyu llegó apenas a un grado de semicivilización; mientras Humboldt, cree que los súbditos del Cuzco eran "simples máquinas".

Los historiadores contemporáneos juzgan asimismo que los quechuas eran un pueblo triste, basándose en sus manifestaciones artísticas, de un modo general en su vida actual. Nada puede ser menos cierto. Naturalmente, el pueblo aquél no vivía en perpetuo jolgorio, pero sí disfrutaba de expansiones frecuentes. Los cuatro grandes *raymis* (fiestas) del año y los otros menores que se celebraban en cada novilunio, si bien de carácter religioso, eran días de regocijo para todo el imperio. Los días de siembra, de cosecha, de *chacu*, etc., eran verdaderos acontecimientos sociales en que todo el pueblo cantaba y reía. Finalmente, varias veces al año se efectuaban reuniones de carácter público en sitios apropiados (*canchas*) donde se practicaban juegos de índole deportiva y otros de simple esparcimiento.

## 4. *LA REALIDAD CULTURAL*

El pueblo quechua, política y económicamente organizado mediante sistemas muy evolucionados, no podía carecer de cultura. El progreso político y económico no aparece en un país espontáneamente ni es producto del tiempo; es una simiente que germina en terrenos preparados por los brazos de la cultura. Si llegó a perfeccionar sus instituciones hasta un grado en que habían sido eliminadas la injusticia, la miseria y la corrupción, no es posible admitir que aquel pueblo hubiese logrado semejantes conquistas sin la presencia de un caudal de conocimientos bien cultivados y maduros. Humboldt y el mismo Baudin consideran que la felicidad política y económica de las colectividades destruye el espíritu de iniciativa, el don creador en el individuo estandariza a éste, lo achata y lo convierte en máquina. Parecen sostener que la cultura es fruto exclusivo de las desigualdades, esto es, del individualismo tal como ha existido y existe en el mundo. Pero una prueba palmaria de lo contrario encontramos en Rusia. El gran país del norte europeo en su magnífico ensayo socialista de dos décadas nos hace conocer que la muerte del individualismo no afecta a la cultura. No es difícil verificar —porque la última guerra nos lo ha puesto en los ojos— que las ciencias y las artes en aquel país se hallan en un florecimiento ejemplar, a pesar de todos los pronósticos. Su medicina, su ingeniería, su cine, su teatro pueden ahora mismo ser envidiados por muchas naciones de Europa.

Los cronistas españoles y sus continuadores niegan con énfasis y a veces con lástima la cultura incaica. Algunos otorgan una ligera concesión a la casta privilegiada, y hablan de alguna música, de alguna arquitectura y de ciertos intentos de aproximación a la literatura. Tócanos examinar la realidad de cada una de estas expresiones del hombre del Incario.

### *Cultura artística*: a) *La música*

El Tawantinsuyu tuvo una música sagrada y una música profana como otros pueblos. Además tuvo otra música: la del trabajo. Los súbditos del Inca trabajaban cantando.

El *jailli* sagrado de los Incas hallaba su efusión en *Intip raymi,* fiesta dedicada al Sol. Canto y danza al mismo tiempo, no era un

ejercicio exclusivo de los sacerdotes, sino del pueblo entero. Era cálida y luminosa como el dios. También era canto y danza en *Cuskij raymi,* fiesta en que se agradecía al Sol por el nacimiento de los maizales y se le pedía que ellos no fueran destruídos por el granizo y la helada. La música era elemento esencial en la celebración de las fiestas mensuales de la Luna, cuando ella terminaba de menguar. Música con aire de tristeza, de imploración, porque se creía a la diosa en trance de un viaje del que podía no volver, y era menester detenerla y devolverla a su sagrado itinerario. Una especie de himnos sagrados se cantaban en todos los templos y en los numerosos *ajllawasi* que existían en el imperio.

¿Cuál era la calidad de la música sagrada de los quechuas? Los cronistas de Indias se limitaban a decir que era *bárbara.* Pero no han podido ocultar que el clero, no habiendo conseguido que los indios renunciasen a ella para aprender el *canto llano* y las *secuencias,* única música sagrada que España podía entonces mandar a América, optó por apoderarse de la *bárbara* y utilizarla colocando en el canto quechua a los dioses católicos en lugar de los *gentiles.* Esto sucedió no porque los indios se hubiesen mostrado incapaces de aprender la música europea. Los indios asimilaban con facilidad los modos de la civilización occidental. Guamán Poma aprendió en poco tiempo, guiado por su hermano, religioso, a leer y escribir. Herrera cuenta asombrado cómo los indios tañen "chirimías, flautas, órganos i todo género de Música". Martínez Arzanz y Vela se maravillan describiendo la rara habilidad que los indios de Potosí demuestran en el aprendizaje de las artes europeas. Pero, ¿por qué se resistieron a aprender la música cristiana en lugar de la suya idolátrica? Es necesario no perder de vista que el canto llano adolecía de una homofonía, de una cadencia de ritmo que de ninguna manera podía encontrarse en la música de los peruanos.

La música del trabajo, denominada también *jailli,* se cantaba al tiempo de preparar la tierra para la siembra y en la siembra misma. A estas labores no asistían únicamente los hombres, sino también las mujeres y los niños. Y todos cantaban. El *jailli* era anhelo de triunfo, afán de ver el sudor cuajado en planta viva y mecida por el viento, anhelo de palpar el esfuerzo consolidado en mazorca. Era el himno con que anticipadamente el hombre celebraba su victoria sobre las cualidades herméticas de la tierra, de *Pachamama,* a

quien, empero, había que desagraviar por tal hecho; surgían entonces ofrendas y nuevos cantos.

Había un tercer género de *jailli:* el de la victoria en las guerras. En él se ponderaba la magnitud de las hazañas de los estrategas y de los soldados, así como la significación del triunfo para el Cuzco.

La música profana era vasta. Se la vertía mediante instrumentos de percusión y de viento, y por lo general iba acompañada del canto, y también de la danza. Guamán Poma anota una decena de instrumentos. Con ellos interpretaban los sentimientos más variados en ritmos y armonías las más diversas. El *pinkillo* y la *quena* (flautas), la *antara* (zampoña) y el *tinya* o *kánkar* (atambor) eran los principales de esos instrumentos. A su vez, la quena era de distintos tamaños y timbres, de igual manera que la antara y el tinya.

Los quechuas cultivaron diversos tipos de música, entre ellos el *wayñu,* la *quenaquena,* la *samacueca,* el *arawi,* el *qhaluyo* y la *qhashwa.* Es universalmente comentada la pentatonía de aquella música, aunque los investigadores peruanos han llegado a la conclusión de que ella obtuvo mayor evolución.

La influencia de España resultó nula en la música. No pudo imponer ni sus propios instrumentos, pues frente a los venidos de ultramar, el indio creó el *charango,* semejante en cierto modo a la vihuela, pero aliento y voz del quechua esclavizado. No hay instrumento capaz de traducir con tanta fidelidad la angustia del indio. La música del *charango* es la ventura perdida sin remedio, la libertad crucificada, la entraña hecha pedazos; es el espíritu de la raza sollozando su infortunio.

La tristeza, la melancolía desesperada que se le atribuye, no era una característica de la música incaica. Esa tristeza nació desde la muerte de Atawallpa. El sentimiento quechua no se hallaba nutrido en la fuente del dolor. Es cierto que llevaba un ligero dejo de nostalgia producido por influencias telúricas y acaso también por la ley de los *mitimacus* y por las represiones del amor prohibido. El paisaje del valle y el de la puna son desnudos, amarillentos y encierran indudable melancolía durante una buena parte del año. Las montañas inaccesibles hablan de soledad y de silencio. En las familias destinadas al éxodo hay jóvenes que se apartarán de la novia para no verla más, hay viejos que se privarán del cariño de los hijos y de los nietos. Y la imagen del terruño convertida en añoranza

acompañará a todos hasta el final. El amor prohibido atrae con una fuerza incontrarrestable. Mas ahí está la ley del Inca, alerta, inexorable. No hay que amar fuera de la ley, porque acecha la muerte; pero es demasiado duro renunciar al amor. Entonces hay lucha, vacilación y tristeza.

El *wayñu,* la *qhashwa,* la *quenaquena* y el *qhaluyo* no eran tristes; el *arawi,* sí, pero nunca en el grado a que llegó después de la Conquista.

Los españoles lograron destruir y achatar todo en el Tawantinsuyo, menos la música. Ella lloró junto con el pueblo durante tres siglos y siguió llorando después. En la actualidad aquella música vive en el corazón del indio y corre a raudales en las fiestas religiosas, en los matrimonios y, ante todo, en las sierras iluminadas por la luna. Allá en las vertientes alejadas de los Andes, la quena y el charango semejan el sollozo de la luna.

Bolivia "ofrece al musicólogo tesoros provenientes de la prehistoria americana, cuyo estudio minucioso podrá revelar quizá hechos sensacionales", escribe en *La Nación* de Buenos Aires, Kurt Pahlen, reconocida autoridad en el arte musical. A juicio de este insigne musicólogo, en Bolivia existe una música auténticamente indígena, la cual no sólo vive como manifestación de la clase aborigen, sino que florece en toda la masa popular como folklore y también como esencia de la "música culta". No hay argumento posible que oponer a Kurt Pahlen.

### b) *La pintura*

Los cronistas primitivos no se ocupan de la pintura incaica, ni admitiéndola ni negándola. Los sucesores, ya sean del período colonial o del republicano, se resisten a reconocerla en vista del vacío que dejan los primeros. Con todo, Polo de Ondegardo no pudo resistir la tentación de aludir al arte pictórico quechua y confesó haber visto pinturas muy antiguas, aunque sin detenerse mayormente en el asunto.

Garcilaso de la Vega se refiere algunas veces, pero siempre incidentalmente, a este arte. Al narrar el reinado de Viracocha describe dos cóndores que el monarca, por razones políticas, hizo pintar en un peñón de Muina. El autor de los *Comentarios Reales* los vió majestuosos y muy bien conservados; pero en 1595 supo que ellos se encontraban en completo deterioro. Asimismo, al relatar la cele-

bración de *Intip raymi* en el Cuzco, nos hace saber que los curacas del imperio, que iban a la capital representando a sus provincias, exhibían "pintadas las hazañas que en servicio del Sol y de los Incas habían hecho". Al final de la primera parte de los *Comentarios*, el insigne mestizo nos cuenta que en 1603 recibió los retratos de los soberanos del Cuzco pintados por los descendientes de éstos "en vara y media de tafetán blanco de China". Ultimamente, los investigadores del Incario han creído establecer que esos retratos fueron reproducidos por Antonio de Herrera en la portada de la *Década V* de su obra.

El descubrimiento del manuscrito de Guamán Poma nos trae nuevos aportes probatorios de la existencia de la pintura quechua. Este arte, en manos del indio, se convierte a menudo en medio principal de expresión. Guamán Poma ilustra abundantemente con dibujos su obra. Las ilustraciones se hallan ejecutadas con asombrosa firmeza y revelan un conocimiento pleno del arte del dibujo. No hay en ellas la perfección clásica; pero sí hay perspectiva, contorno y ante todo composición, dentro de una técnica con tendencias a una singular deshumanización. No sólo hay esto, sino también una intención incisiva que salta a primera vista. Basta ver los retratos de los conquistadores, dibujados con un humor que sólo se encuentra en los caricaturistas de calidad. Hay que ver también las figuras de los indios mártires bajo las plantas de los violentos sacerdotes y bajo el látigo de los mandones; allí no sólo hay protesta ni clamor, sino también arte. Sus dibujos están realizados a pluma, con admirable limpieza, sin una línea vacilante, sin borrones ni enmiendas. ¿Dónde, cómo aprendió a dibujar Guamán Poma?

Por otra parte, como anota Luis Baudizone en el prólogo de una edición de dibujos de Guamán Poma, el vigor, la precisión, el detalle y el colorido con que los Incas, los *qhoyas*, los *curacas* se hallan descritos en *Nueva Corónica y Buen Gobierno,* sugieren la idea de que el autor hubiese conocido y estudiado los retratos de aquellos personajes. En efecto, lejos de pintar cualidades y hechos, se dedica a describir indumentarias y actitudes que sólo pueden observarse en figuras pintadas. Veamos cómo se expresa de Inca Roca: "Este dicho ynga tenía su *llauto* encarnado y su pluma de quitasol *mascapaicha* con la derecha tenía su hijo y con la yzquierda tenía su *congacuchuna*. . ."

Los cóndores de Muina y las hazañas de los curacas reprodu-

cidas para la gran fiesta del Sol, ponen en nuestras manos un indicio seguro de que el Incario no desconoció el arte pictórico. Para pintar cóndores en actitudes cuidadosamente detalladas y para representar escenas que ofrecieran la visión o la sensación del gesto heroico, según escribe Garcilaso, era necesario recorrer bastante trecho por los caminos del arte y llegar a un considerable estado de evolución. Los curacas no eran pocos; los que iban al Cuzco en tales solemnidades sumaban algunas centenas, y todos lucían sus hazañas plasmadas por medio del arte. Aquel simple hecho nos da a entender que la pintura era cultivada en toda la extensión del imperio.

Este indicio encuentra su verificación en aquella vara y media de tafetán que viajó a España en 1603. La portada de la *Década V* de Herrera nos presenta la maestría con que fueron ejecutados los retratos y nos proporciona la certidumbre de que el autor o autores de ellos mantenían el fuego sagrado que sus mayores les hubieron legado. Si no se hubiese conocido la pintura en el Incario, ella no habría podido alcanzar una manifestación de tal calidad en tan poco tiempo.

Verificación tan importante o más que la anterior tenemos en la historia de la pintura colonial del Cuzco. Aun antes de que ningún artista español, bueno o malo, resolviera venir a radicarse en el Perú, los frailes notaron en los jóvenes quechuas no sólo una disposición natural, sino conocimientos positivos de dibujo y pintura. De ahí que antes de nada la pintura religiosa, consentida por el clero con fines inteligentemente calculados, tuvo cultores magníficos entre los indios de aquella ciudad. Su talento y su inconfundible personalidad, producto de los procedimientos originales que empleaban, hicieron florecer toda una escuela. Esta escuela se inició en la primera época del Coloniaje. Entre los pocos cuadros que quedan en el Cuzco, hay uno, del Señor de la Sentencia, que lleva a los pies el retrato del inca Joaquín Sairitupa y está fechado en 1563, treinta años después de la muerte de Atawallpa. Se trata de una obra magnífica y es además todo un documento, conforme escribe F. Cossío del Pomar.

Los pintores nativos eran un instrumento eficaz en manos del clero, el cual los empleaba con los resultados más sorprendentes. En 1650, en el Convento de San Francisco del Cuzco, una imagen de la Inmaculada Concepción, que llevaba un rasguño en la cara, fué secretamente restaurada por dos artistas indígenas. Los frailes pre-

sentaron el hecho como un milagro y con el aparato necesario organizaron todo un proceso de aclaraciones y testificaciones a la manera de Sarmiento de Gamboa, haciendo comparecer a seis pintores indios y seis españoles para que certificasen que la restauración no era reciente ni debida a mano humana. Los pintores sabían que el puño del Santo Oficio estaba suspendido sobre sus cabezas y no tuvieron inconveniente en refrendar el milagro de la Virgen.

Pero lo que no se ha podido poner en duda es la pintura decorativa, porque de ella se han encontrado los más bellos testimonios entre las pocas cosas que se salvaron de la devastación. En efecto, la cerámica desenterrada en las tumbas y en otros lugares ostenta los más variados motivos estilizados. La belleza de las composiciones, lo exquisito y lo original del dibujo, así como la garra sugerente del contenido que se observa en cada vaso, en cada cantarillo, en cada objeto de simple adorno, de por sí constituyen, pese a todos los prejuicios, la revelación de un arte depurado y robusto.

La decoración de los propios tejidos, asombrosa por el dominio de la forma y la elección certera del color, lo mismo que por la multiplicidad de los temas realizados con un sentido estético inconfundible, es una prueba más de que los quechuas precolombinos cultivaron ampliamente la pintura. Nada significa que no hubiesen conocido el óleo, descubierto hasta a fines del siglo XV en Europa, ni la acuarela, ni la *témpera,* ni que no hubiesen empleado el pincel ni la paleta. Ellos tuvieron sus elementos propios y sus procedimientos especiales.

El testimonio decisivo, irrefutable, nos viene también en Guamán Poma, quien en el folio 191 de su obra, al transcribir las ordenanzas de Túpaj Yapanqui y en la parte en que el soberano dispone que los vasallos dedicados a las diversas artes, ciencias, oficios, etc., no descuiden sus labores ni se entreguen a la pereza, alude con toda claridad a los artistas pintores, en esta forma: "...y artificios pintores que pintan en paredes y en *quiro* y en mate que le llaman *cuscoj llimpec...*" Estas palabras tienen carácter irrebatible por sernos trasmitidas por un indio nacido antes de la llegada de Pizarro y guarnecido de todas las prendas posibles de solvencia. Por Guamán Poma sabemos, entonces, que los quechuas no sólo conocieron la pintura decorativa de los vasos y de los tejidos, sino que asimismo cultivaron la pintura mural. El autor de *Nueva Corónica,* en este punto como en los demás del pasado de su pueblo, no abunda en

pormenores; notorio es su propósito de no contrariar a los inquisidores, virreyes, obispos, etc., a quienes enumera y elogia a menudo, porque desea seguir escribiendo en paz.

### c) *La arquitectura*

Siendo la destrucción el método principal que utilizaron los españoles para consolidar su poderío en las colonias, hallaron en la arquitectura un blanco demasiado visible. Cuzco y otras numerosas poblaciones les enseñaban el orgullo de sus templos, de sus palacios y de sus fortalezas, construídos todos de pórfido y de granito como un ensueño de inmortalidad de la raza, como un gesto de invencibilidad frente al asedio de los siglos. Fortalezas, palacios y templos fueron derribados no sólo por razones políticas y religiosas, sino porque se descubrió que los indios habían empleado a veces oro y plata en fusión para juntar los sillares en los muros.

La demolición se extendió como una ley por todos los confines del Incario. En muchos puntos, principalmente en el Cuzco, no quedó piedra sobre piedra. Allí donde se había erguido la majestad de los palacios de los Incas, no tardaron en levantarse las viviendás de los invasores y, en señal de predominio, sobre los cimientos del templo del Sol fué edificado un templo cristiano: Santo Domingo. Sobre las ruinas del palacio de Atawallpa, allá en Cajamarca, construyeron una cárcel. Tiawanaku, considerado por los españoles como obra de los Incas, les proporcionó "cantería" para templos y viviendas.

Los cronistas primitivos no detienen la mirada en las excelencias ni en las particularidades de la arquitectura aborigen. Pasan de largo y sólo la enormidad de las piedras empleadas les llama la atención, y a veces la inexplicable impecabilidad de las junturas. La visión que nos ofrecen resulta trunca y dislocada como las propias ruinas.

El mismo Garcilaso, a pesar de haberse abastecido en fuentes originales, apenas nos permite entrever la grandiosidad del templo del Sol y la fantástica profusión del oro con que él estaba decorado; se detiene muy poco en las características de su arquitectura. En las descripciones que hace de los palacios reales (cada monarca poseía un palacio que no podía ser habitado por los sucesores) sólo encontramos que ellos aventajaban en suntuosidad a cuantos alcázares

de reyes existían en el mundo. De lo demás, al ocuparse del célebre templo del Sol en el Titicaca, de las casas de las vestales en el Cuzco, de los saldos de Sajsawaman y de otros edificios en el resto del imperio, olvida el interés arquitectónico que podían ofrecer para dar preferencia a pormenores de otra índole.

Tenemos que esperar la visita de Antonio de Ulloa, la de La Condamine y la de Humboldt para ilustrarnos mejor respecto de lo que pudo significar la arquitectura dentro de la civilización creada por Manco Qhápaj. Gracias a ellos podemos saber que este arte constituía un medio de superación, un testimonio imperecedero de grandeza y un decidido afán de proyectarse hacia el futuro. Por ellos sabemos que tres eran las características principales de aquella arquitectura realizada a base de profundos conocimientos de ingeniería: exteriormente, sencillez, simetría y solidez; interiormente, amplitud, comodidad y lujo en el decorado. En los muros se utilizaban paralelepípedos de pórfido o de granito tallados con extraordinaria perfección, los bordes cortados en bisel, y las caras libres ligeramente convexas. A decir de Humboldt, es asombrosa la belleza de corte de las piedras, unidas entre sí sin cimiento alguno aparente, por más que no sea difícil constatar que entre ellas existen capas finísimas de una suerte de marga arcillosa y algunas veces de asfalto. El estilo de las puertas, de jambas oblicuas y con el umbral más ancho que el dintel, presta a los edificios una fisonomía imponente.

Salas amplias, dotadas de ventanas y con numerosos nichos rectangulares en sus cuatro lados, llevaban cenefas de oro, plata o cobre cerca del techo raso; más abajo, finísimos paneles tejidos de algodón o lana de vicuña con motivos pictóricos estilizados, y, en los nichos, diversidad de efigies de monarcas, guerreros, princesas o animales totémicos labrados en oro, plata o madera. A veces empotraban en las paredes cabezas de cóndores, de pumas o de jaguares, esculpidas en pórfido, con anillos de rara perfección y movibles, de igual material, atravesados en los picos o en las narices.

Humboldt y Heat en muchos palacios verifican la existencia de admirables instalaciones de baños con cañerías para agua caliente y para agua fría. Ellos y otros viajeros encuentran sobre los dinteles de las ventanas dispositivos de cortinas primorosamente trabajados en granito.

Pero la revelación máxima de la arquitectura quechua se pro-

duce hasta a principios de este siglo. El arqueólogo norteamericano Hiram Bingham y el incaísta cuzqueño José Gabriel Cosío mostraron a los ojos asombrados del mundo el milagro de Machu Pijchu. Machu Pijchu es una expresión titánica del poderío espiritual de la raza. Ciudad levantada sobre el ríspido lomo de los Andes, constituye un grandioso monumento de la arqueología americana.

Aquella prodigiosa ciudad de piedra ha sido descrita numerosas veces desde *Inca Land,* de Hiram Bingham (1912) hasta *Machu Pijchu (Una joya arquitectónica de los Incas),* de Luis A. Pardo (1941). Su origen es un punto oscuro que ha dado margen a serias discrepancias. Mientras unos, Bingham y Cosío por ejemplo, consideran que las ruinas datan de épocas anteriores a la dinastía iniciada por Manco Qhápaj, otros, Luis E. Valcárcel y Paul Rivet entre ellos, sostienen que la ciudad fué construída y habitada en tiempos del Incario.

La tesis Bingham, especulativa, nutrida en las fuentes del pensamiento español, reposa en el hecho de que los historiadores coloniales no mencionan en forma alguna este monumento y que ninguna de las numerosas tradiciones narradas por los indios se aproxima a la zona de Vilcanota. Supone que en el período incaico se hallaba ya, no sólo olvidado, sino enteramente desconocido. La otra tesis, más objetiva y también más lógica, se funda en que el estilo arquitectónico y los procedimientos de construcción de Machu Pijchu son exactamente los mismos que se observan en el Cuzco y en las demás regiones del Tawantinsuyu; arguye que asimismo la cerámica y todos los otros restos arqueológicos encontrados aquí no difieren en nada, comparados con los de procedencia incaica, estudiados ya y conocidos de sobra.

La última tesis descansa sobre fundamentos más sólidos. La falta de referencias históricas o tradicionales resulta un cimiento demasiado débil para probar lo contrario de lo que están mostrando las pruebas a los ojos y a la razón. Tampoco puede servir de argumento aquello de que los conquistadores no hubiesen llegado a esos parajes, ni el hecho de que Manco II, en lugar de refugiarse allí, hubiese escogido otro sitio. El silencio de los indios puede interpretarse más bien como una defensa de la ciudad. Si estaban contemplando con sus ojos la devastación de su esfuerzo de siglos ¿cómo hubieran podido revelar la existencia de aquel sagrario, cuando quizás en él

estaban preservando los tesoros y los objetos de su culto salvados del Cuzco y de otros lugares? Los españoles sólo conocieron aquello que pudieron encontrar en sus exploraciones. No hubo indio alguno que les hubiese enseñado un sitio sagrado o un monumento ignorado por ellos. De este modo muchas obras escaparon a la destrucción. Como un testimonio, ahí está la formidable fortaleza conocida con el nombre de *Incallajta,* perdida entre las breñas andinas, en la provincia Carrasco, de Cochabamba. De ella no nos dan la menor noticia los historiadores de ninguna época. Sarmiento de Gamboa, Garcilaso y algunos más, sólo se refieren a una pequeña fortaleza que había en el mismo pueblo de Pocona, bastante lejos de Incallajta. La existencia de la *pucara* nunca fué revelada, ni siquiera en la época republicana, por los indios que vivían junto a las propias ruinas. Hasta en 1914 fueron ellas descubiertas por el sueco Erland Nordenskiold, quien al ocuparse de su importancia las compara con Sajsawaman. Construída en los límites orientales del imperio, posiblemente para contener las incursiones de los *chiriguanas,* fue abandonada no se sabe cómo ni cuando. ¿Por qué no pudo suceder lo propio con Machu Pijchu?

### d) *La escultura*

Los cronistas primitivos no pueden callar del todo la existencia de la escultura en el Incario, aunque aluden a ella en una forma tan incidental y despreocupada, que el lector acaba por pensar que este arte propiamente no existió; es, al menos, la conclusión que arrancan los más de los investigadores que buscan apoyo en aquellos. Cieza de León, Sarmiento de Gamboa y algunos otros llegan a decir que *los indios contrahacían en oro y plata a sus reyes y algunos animales y plantas;* pero no pasan de ahí. Garcilaso y Herrea no son más explícitos, pues no hieren esa cuestión en un intento cualitativo, sino simplemente para demostrar la grandeza y suntuosidad de algunas fiestas y de los palacios reales. Se reducen a contar cómo guardaban en los palacios los bustos de oro de los Incas y cómo los llevaban en sus procesiones. Por ellos sabemos apenas en qué forma los centenares de curacas del imperio acudían a la capital en la pascua del Sol con ofrendas consistentes en estatuas de llamas, vicuñas, lagartos, pumas y otros animales labrados en oro y plata. Asimismo nos dan vagas referencias en sentido de que los numerosos

templos del Incario se hallan profusamente dotados de los mismos objetos. Pero no dicen nada acerca de la calidad de las reproducciones.

Al iniciarse la era republicana no se poseía mayores noticias. Pero no tardaron en comenzar los hallazgos de cerámica en los cementerios y otros puntos del antiguo Tawantinsuyu. La mayor parte de las piezas encontradas, y por supuesto las más interesantes, han estado luciéndose en los principales museos de Europa antes de la última guerra. Estados Unidos y la Argentina atesoran también ejemplares de valor inestimable.

Casi la totalidad de la cerámica excavada en Bolivia ha tomado el camino del extranjero. Ningún museo boliviano excepto la colección Diez de Medina, ostenta piezas de valía. No ha sucedido, empero, lo propio con el Perú. Los museos de aquel país, particularmente el de Lima, guardan objetos de singular belleza.

La cerámica incaica posee una calidad altísima que no pueden ya igualar los quechuas actuales. Los procedimientos que sus antepasados empleaban en el trato de la arcilla, han sido olvidados.

Pero la calidad no es el mérito esencial de aquella cerámica. Los antiguos quechuas no fabricaban sus vasijas con un simple concepto de necesidad, sino con un sentido estético cada vez más amplio y más trascendental. Nos lo dicen sus hermosos motivos de decoración, así como la variedad innumerable de sus formas y dimensiones. No solamente conocían la cerámica necesaria para el uso doméstico ni la que se empleaba en las fiestas públicas; iban más allá: objetos los más diversos eran elaborados con el único fin de embellecer la vivienda, esto es, sencillamente para recrear la vista. También muchos de ellos eran fabricados para acompañar a sus poseedores en la tumba. Muchísimas piezas excavadas en los antiguos cementerios no dan muestra alguna de haber tenido otra aplicación que la puramente ornamental y votiva.

La decoración y la variedad tampoco significan sus virtudes más fundamentales. Lo que existe de la cerámica incaica es suficiente para hacer justicia a ese pueblo de titanes y de artistas. En ella no tenemos únicamente vestigios ni tanteos, sino una plena realización, toda una culminación en el ejercicio de la escultura. Muchos vasos, muchos jarros, muchos objetos ostentan motivos modelados con tanto acierto, con tanto refinamiento, que nos meten por los ojos la certidumbre de que ellos fueron plasmados por manos

verdaderamente maestras, por manos que conocían todos los secretos del arte y sabían animar la arcilla con el aliento de la inmortalidad. En sus líneas, en su volumen, en todos sus elementos se observa tales cualidades de pureza, de vigor y de proporción, que su presencia nos sugiere a menudo el equilibrio del arte clásico occidental. Son notables las cabezas de incas y de ñustas, las de animales totémicos y otros temas que ofrecen a nuestra admiración los jarrones y demás vasijas que guardan los museos.

En *El Imperio Socialista de los Incas,* Baudin se entusiasma al describir la cerámica peruana que ha conocido y estudiado. A su juicio, este arte fue el que mayor desarrollo alcanzó en el Perú y su estudio podría abarcar una obra entera. Naturalmente, hace esta afirmación en vista de que faltan testimonios en las demás artes. "Los vasos —dice— son de todas formas, de todos colores, y con toda clase de decoraciones, desde los cubiletes de pequeñas dimensiones hasta las ánforas esbeltas de cuello estrecho y fondo redondeado; desde las cerámicas monocromas de Chimú hasta las policromas de Nazca; desde los vasos zoomorfos —que dejan oír, cuando se vierte su contenido, el silbido de los animales que representan, gracias a un ingenioso sistema de escape de aire— hasta los grandes jarros que representan hombres en todas las actitudes". Según el profesor de Dijon, los peruanos crearon obras de verdadera belleza, y la belleza verdadera no es ni monótona, ni fría, ni convencional. "Hay vasos —afirma— que son verdaderos retratos destinados a acompañar a la tumba a los que les sirvieron de modelos".

No hay que olvidar que la escultura cerámica peruana no adquirió evolución y fuerza solamente en el Incario. Los objetos procedentes de la cultura *chimú,* por ejemplo, nos ofrecen testimonios que hablan de un arte que llegó a rendir verdaderas obras maestras antes del advenimiento de Manco Qhápaj. *La Historia del Arte del antiguo Perú,* de Walter Lehmann, contiene un buen número de retratos que demuestran la existencia de un genio artístico admirablemente evolucionado, tal es el vigor realista, la maestría plena con que se hallan ejecutadas aquellas obras.

El arte incaico mantuvo en todo su esplendor aquel grado de evolución, lo volvió más exquisito y lo trasladó al oro y la plata.

Es preciso considerar que los Incas no tuvieron el acierto de utilizar el bronce y el mármol en su escultura. El bronce les servía, junto con el sílex, para labrar la piedra, en tanto que el mármol

les era desconocido. Error deplorable fue en ellos la elección del oro y la plata. Pero es que la plata y el oro, eran ajenos a la codicia del hombre y no encerraban sino un valor netamente votivo. Las ofrendas al Sol y los presentes al Inca se hallaban expresados en los nobles metales. Para los quechuas el oro y la plata no significaban más que el bronce y el mármol para los helenos. Si estos adornaban sus templos y sus palacios con estatuas de mármol y de bronce, aquellos recargaban los suyos con objetos de oro y plata. El arte griego se salvó, en tanto que el del Perú tuvo que desaparecer.

Los cronistas coloniales utilizan un método escrupuloso en su consigna de no tocar ciertos aspectos del rescate de Atawallpa y de todos los demás tesoros encontrados en las célebres *"huacas"* al través de muchos años de búsqueda y de fortuna. Nadie ha intentado averiguar si los montones de metal mostraban algún contenido artístico. Contagiados del deslumbramiento de los aventureros, se complacen todos en pesar y en tasar, sin perder un maravedí, pero no quieren molestarse en ver un poco más allá. No obstante, es el propio secretario de Pizarro quien, sin darse cuenta, formula la tremenda acusación contra su jefe y contra sus compañeros y al mismo tiempo nos entrega un valioso derrotero. Al describir el rescate, Jerez nos habla, aunque fríamente, sin el concurso de su sensibilidad ni de su juicio, de "ciertas fuentes grandes con sus caños corriendo agua, en un lago hecho en la misma fuente donde hay muchas aves hechas de diversas maneras, y hombres sacando agua de la fuente, todo hecho de oro". Líneas más abajo, se refiere a ciertas estatuas de pastores y llamas, en tamaño natural y fundidas en oro, que existían en Jauja, en el palacio del Inca cautivo. Luego alude también a reproducciones de animales y otros objetos para acabar expresando que todo aquello fue fundido por los expedicionarios.

El derrotero de Jerez se ensancha con documentos posteriores, de incuestionable autenticidad. Edwin R. Heat, en sus *Antigüedades Peruanas,* transcribe algunos inventarios de los tesoros excavados en Trujillo en 1577. Entre los objetos de oro y plata enumerados en aquellos documentos figuran muchas "piezas en forma de efigies de animales", "modelos de mazorcas de maíz y otras cosas". Un solo inventario arroja un valor de cuatro millones y medio de pesos de aquel tiempo.

Jerez y los inventarios coloniales son soportes inconmovibles sobre los que reposan las referencias de Garcilaso, Herrera y Gua-

mán Poma. Este último dibuja y habla de innumerables *"huacas"* (ídolos) de oro que hacían de divinidades tutelares entre los Incas.

Hay fundamentos para suponer que el modelado que se empleó en la cerámica no pudo haber constituído un arte de selección, un arte destinado a expresar la máxima capacidad creadora de los artistas quechuas. País teocrático por excelencia, el culto de sus dioses era una de sus preocupaciones esenciales, las mismas que se traducían en las esculturas de las ofrendas. Por razón de su destino, estas obras tenían que ser realizadas por artífices cuidadosamente elegidos, en quienes existía un constante afán de superación, pues sabían ellos que las estatuas salidas de sus manos debían ir a embellecer los templos y los palacios. Esta circunstancia era para todos los artistas del Tawantinsuyu un poderoso estímulo y su influencia tenía que abrir un camino seguro hacia la sublimidad. Si llegó a este punto la escultura quechua en el oro y la plata, ya no podemos verificarlo, aunque no correríamos demasiado riesgo al presumirlo. En efecto, si en el barro de sus cántaros, barro destinado al uso de las masas populares y al decorado de la vivienda del *jatunruna,* nos dan la sensación de un dominio admirable de la técnica y nos ofrecen el goce de lo bello, ¿cómo no pensar que fueron capaces de lograr obras maestras en sus estatuas de plata o de oro? El despreocupado relato de Jerez puede, después de todo, conducirnos a una conclusión. El secretario de Pizarro, confundido por las cantidades nunca vistas de objetos de oro y plata que llegaron a Cajamarca, no atinó a observarlos, menos a apreciarlos, a no ser en su significación comercial. De modo que aquellas "fuentes grandes" de oro tenían que haber poseído una enorme virtud sugestiva para detener los ojos del invasor y obligarlo a describirlas. Aquellas obras debieron hallarse ejecutadas con indudable maestría, no de otro modo se hubiese logrado en ellas el efecto del agua que cae de los caños y el de los hombres en actitud de extraer de la masa de agua recipientes rebosantes de líquido.

# La Poesía Quechua

## I

## EL LENGUAJE

### 1. *EL RUNASIMI*

Los INVESTIGADORES de la cultura incaica se apresuran a sostener que el lenguaje de la raza era rudo, primitivo, inapropiado para servir de vehículo a la expresión de la belleza.

Julio Cejador tiene razón cuando en su monumental *Historia de la Lengua y Literatura Castellana* escribe que el español, como idioma, es la mejor obra de arte que ha producido la Península y que por tanto vale muchísimo más que su literatura. Esto mismo se puede afirmar, y con el más positivo fundamento, de casi todos los idiomas de Europa; al menos así también juzga Freud, en términos generales, en su obra *Psicología de las masas.* ¿Pero nos sería permitido aventurarnos a decir otro tanto de la *lengua general del Perú llamada comúnmente quechua?* ¿No será una herejía pretender colocar junto a las perfecciones del altivo Occidente un *dialecto* de los atrasados pueblos de América?

El Incario había perdido su soberanía integral en un momento. En poco tiempo sus monumentos habían sido arrasados, desfigurada su historia y suplantados sus dioses. Pero su idioma salió indemne del cataclismo y en vano los ministros de Cristo estrellaron contra él sus armas innumerables. Sin fuerzas para destruirlo, optaron por penetrar en sus dominios y adueñarse de él hasta convertirlo en instrumento. Pocos años necesitaron —unos treinta— para someterlo a su voluntad y servirse de él como hacían con los indios de las encomiendas. Casi al mismo tiempo que las primeras crónicas aparecieron los textos de gramática quechua y las versiones del Catecismo cristiano. La *Gramática y arte de la lengua general del Perú,* compuesta por D. de San Tomás, data de 1560, y de 1584 la *Doctrina Cristiana en quichua y aymara,* de Antonio Ricardo. Al cumplirse el primer siglo de dominación, más o menos un centenar de opúsculos con gramáticas, vocabularios y los más raros métodos de adoctrinamiento circulaban impresos en las colonias. Toda aquella bibliografía nació bajo la presión de la necesidad. El clero precisaba el idioma de los

indios para enquistar en ellos el dogma, ya que el castellano tardaba demasiado en abrirse camino. Compuestos con el propósito de cumplir una función determinada, aquellos textos no tendían a reflejar las cualidades sustantivas del quechua. Los autores no eran precisamente filólogos ni estetas, sino agentes de la religión y de los intereses políticos de España. No escribieron por amor a los indios ni con el deseo de descubrir las bellezas de su lenguaje, sino como el medio más práctico de imponer el señorío de la cruz. Ninguna de tantas obras encierra un mérito específico, pues todas nos muestran un quechua desvirtuado, híbrido, incompleto. Pero muchas de ellas son utilizadas como fuente por los investigadores que buscan conclusiones acerca de la valía del idioma. Además, aquella bibliografía, producida por el afán de una minoría de religiosos, no cumplió del todo la función para la que fué creada. La prueba que nos ofrece Guamán Poma es irrebatible, pues en su obra el clero de aquella época está pintado con los mismos colores que pediría el de los tiempos actuales.

La lengua aborigen despertó en la conciencia del resto de los conquistadores una concepción que guarda armonía con la servidumbre a que había quedado sometida la raza que la creó. Altanero por temperamento, dueño de inagotables montañas de plata y amo de esclavos que se contaban por centenas, el español no detenía la mirada en el indio sino para ultrajarlo. Huía del extraño lenguaje de sus esclavos como de algo nocivo, y cuando se veía obligado a servirse de él, lo deformaba, lo adaptaba a su rango de las maneras más distinguidas. Esta conducta llegó a hacerse ley entre las clases superiores de la colonia y al alborear la era de la República, el contagio estaba pegando en los mestizos. Desde entonces el idioma de la raza madre es un estigma para la clase dirigente de Bolivia. El mestizo letrado imita al español de la colonia, ocultando además su origen bajo imaginarios blasones de nobleza y el indio enriquecido —también él— no vacila en seguir el ejemplo del mestizo. Nadie que se precie de civilizado, que medio se sienta capaz de hacerse entender en castellano, se resigna a emplear el lenguaje materno, cada vez más desdeñado y relegado. Triste destino el de este idioma, única obra maestra que sobrevivió a sus creadores.

Dentro de la República dejaron de ser útiles las gramáticas, los vocabularios y los catecismos vertidos al quechua. El clero se había mestizado casi totalmente y, poseedor de la lengua india en la me-

dida indispensable, encontraba de más los textos impresos. La bibliografía tan rica de la colonia no sólo quedó estancada, sino que empezó a disminuir en su acervo por la destrucción y el olvido de muchos de sus títulos. Las bibliotecas de entonces no asignaban la menor importancia a esta índole de impresos. De modo que el idioma perdió inclusive la parcial importancia que tuvo en los siglos anteriores y fue acogido, como en generosos invernáculos, en algunos gabinetes y en algunas celdas. Se presentó entonces un fenómeno inverso al producido durante el Coloniaje. Antes el clero hibridaba y desvirtuaba el quechua; ahora el empeño se dirigía a reconstituirlo, a depurarlo. Pocas obras han aparecido en la época republicana, pero algunas, si bien no impecables, dotadas de la suficiente bondad para mostrar un panorama del idioma. José David Berríos y los padres Honorio Mossi, Carlos Felipe Beltrán y Manuel María Montaño nos ofrecen magníficos ejemplos.

Pero a todo esto, ¿cómo era el quechua, cuando los españoles invadían el Perú? Sin acercarnos a los predios de la filología y la lingüística, que no son los nuestros, diremos antes que la Conquista detuvo de golpe la evolución del idioma. El nuevo orden impuesto por los invasores no permitía a los indios seguir ocupándose de su cultura en ninguno de sus aspectos. Pendientes a toda hora de la voluntad del amo siempre exigente y sometidos a una vigilancia propiamente inquisitorial, habrían incurrido en herejía o en delito contra el rey si empleaban su tiempo en componer un *wayñu* o en pulir su *runasimi*. De modo que, estancado de golpe, el idioma vino languideciendo manoseado por el clero y caricaturizado por el resto de los blancos; por otra parte, el castellano obró también sobre él inyectándole gran número de vocablos. El quechua urbano de hoy se encuentra notablemente castellanizado y el rural no ha podido mantenerse del todo intacto. Para conocerlo más o menos puro, pero nunca ya completo, hay que ocurrir a los autores bolivianos y peruanos que en el siglo XIX se preocuparon de recogerlo, restaurarlo, aunque de ninguna manera con el esplendor que tuvo en el pasado.

Bajo el gobierno de los últimos Incas el *runasimi* había llegado a un altísimo nivel de desarrollo. El ensanchamiento del imperio, la perfección de las instituciones, el bienestar económico, el carácter nacional de las fiestas religiosas y la importancia especial que se atribuía a la historia, tenían que haber determinado la prosperidad del lenguaje.

El *runasimi* era un idioma extraordinariamente dotado. Ahora mismo, cuando se lo conoce a fondo, no a la manera de los expertos europeos o americanos que se atienen a la bibliografía colonial, se comprende que no hay pensamiento humano que no pueda cristalizar en él y no hay frase española capaz de no ser traducida. Lástima grande que no hay hoy día muchos intelectuales que puedan afirmar que saben el idioma del Incario.

El conjunto de cualidades que posee el quechua le presenta como una admirable interpretación de la naturaleza andina. Cada palabra es una imagen estilizada, en cada frase hay una música esencial y el color se halla dosificado en él como en los valles floridos. Es plástico y vigoroso como las montañas, flúido como los ríos, sonoro como el viento y ancho y suntuoso como el Tawantinsuyu.

La profusión de sus adjetivos, la exuberancia de sus verbos conjugables en cinco modos y el resto de sus elementos siempre abundantes, son el testimonio de su opulencia.

Aparte de los recursos que posee al igual que los idiomas europeos, el quechua dispone de otros que contribuyen a dar relieve a su musicalidad, a su plasticidad y a su flexibilidad, otorgando un sello de gran vigor a su fisonomía de conjunto. Son notables los agentes onomatopéyicos que podrían catalogarse en la casilla de las interjecciones y que desempeñan un papel preponderante en el lenguaje y en particular sirven para dar colorido y relieve a la expresión.

Sin detenernos en su armonía ni en su colorido, con los cuales se presenta como solía su pueblo allá en los lejanos *raymis* del Sol o de la primavera, sólo nos hemos de referir a su singularísimo don de expresividad. No hay en el mundo un lenguaje en el cual se pueda manifestar con un solo verbo tantos estados de ánimo, tantos grados de dulcedumbre, o de ternura, o de pasión, o de ira, o de desdén. El quechua adquiere en estos casos la flexibilidad del manantial que se desliza por la pradera desgranando las músicas más sutiles y reflejando todos los caprichos de la luz. En castellano se pide amor con una forma verbal inmutable: *ámame*. El estado de ánimo estará en el acento y en el ademán con que se formule la demanda, pues la palabra mantendrá en todo momento su estructura única. En el quechua, es distinto. *Munáway* es el equivalente del español; pero es demasiado duro, descortés, ineficaz. Hay que suavizarlo, hacerlo más insinuante: *munakúway*. Si hay que pedir con

dulzura: *munaríway*. Si hay una ternura honda que mostrar: *munarikúway*. Si se quiere volcar todo el caudal de ternura que se atesora: *munaririkúway*. Si llega el caso de insistir: *munalláway*. Si es necesario rogar: *munakulláway*. Insistir en el ruego: *munarikulláway*. La imploración se expresa también: *munaririkulláway*. Los estados de ánimo contrarios son manifestados también de una manera peculiar.

Idioma de tantas excelencias y prerrogativas y de tanta perfección según manifiesta sin vacilaciones el padre Mossi después de un estudio de larguísimos años, no puede menos que impulsarnos a decir de él el concepto que Julio Cejador tuvo para el castellano. También nosotros creemos que el *runasimi,* "como obra de arte popular", es el monumento más valioso entre todos los que levantó la titánica raza de los Andes.

## 2. *LOS KHIPUS*

Los investigadores del pasado quechua sostienen que el Cuzco no conoció el lenguaje gráfico, vehículo indispensable para la perpetuación y desarrollo de la belleza escrita. Y robustecen su tesis con citas de Cieza de León, López de Gomara y los demás. Según ellos, los *khipus* no eran más que un medio rudimentario de que los quechuas se valían para ajustar sus cuentas. Los trozos de cordeles anudados no podían servir sino para representar cifras, siendo del todo imposible admitir que hubiesen sido empleados como signos de un lenguaje gráfico.

En efecto, colocándonos en el ángulo desde donde los cronistas coloniales y sus secuaces de hoy contemplan el panorama del Incario, tendríamos a la fuerza que llegar a esa conclusión. Un pueblo semicivilizado como cree d'Orbigny, un pueblo de instituciones centralizadas en el puño de un tirano conforme juzgan Humboldt y tantos otros, era difícil que hubiese llegado a crear una escritura a base de un puñado de nudos multicolores. Pero un criterio desembarazado de prejuicios tiene que recorrer otro camino y buscar sus deducciones en un paraje bastante diferente.

¿Cuál fué la cantidad de *khipus* que los españoles encontraron en el Perú? Sobre este particular no nos ofrece dato alguno el pensamiento oficial; sus informaciones no sólo son escuetas sino incidentales y se reducen a decir que los Incas llevaban sus cuentas en

nudos de colores y que los encargados de ello se llamaban *quipocamayos*. La otra fuente, es decir, aquella que proviene de los que no conocieron otra consigna que la de la verdad, contiene revelaciones suficientes para llevarnos a una puerta abierta desde donde veremos un mundo del todo distinto de aquél que nos presentan los otros entre límites de hierro. Blas Valera, jesuíta, de los primeros mestizos que nacieron en el Perú, apartándose de los patrones establecidos para escribir sobre los Incas, nos trasmite muy importantes referencias sobre los *khipus*. Por él y otros cronistas irreverentes sabemos que los cordeles anudados tenían múltiples aplicaciones y que en el Cuzco y otras poblaciones importantes existían edificios enteros destinados al archivo y conservación de ellos. Asimismo sabemos que muchos archivos fueron enterrados por los propios indios, quienes se valieron de ese recurso para salvar estos y otros de sus tesoros de la fiereza de los conquistadores. Después, cuando se vieron definitivamente sometidos a la esclavitud, no pudieron ya ni encontraron una razón para desenterrarlos; de modo que el saber de los Incas, en una buena parte, halló refugio en el seno generoso de la tierra. El resto de los archivos fue inexorablemente despedazado e incinerado. Bastante explícito se porta el padre Arriaga cuando en su *Extirpación de la idolatría* relata con lujo de pormenores la manera como fueron destruídos aquellos archivos y los resultados edificantes que se alcanzó con esa conducta.

¿Qué propósito pudieron haber perseguido los Incas para llenar de *khipus* edificios enteros y cuál habría sido el interés español para borrar con saña tan implacable todo rastro de aquellos insignificantes nudos? Si ellos servían para expresar un poco de aritmética, ¿por qué el clero tomó la destrucción de los cordeles como un medio eficaz para suplantar las viejas creencias con las católicas en la conciencia del pueblo? Dejaron en pie los españoles tantas cosas sin importancia; respetaron la vivienda, el traje, los métodos de vida, todo aquello que no ofrecía resistencia a la religión o a la política del nuevo orden. Un rudimentario sistema de contabilidad representado por nudos de colores habría sido más bien objeto de curiosidad y de entretenimiento, y esto nos lo hubieran contado regocijados los cronistas; pero resulta extraño el celo con que el clero entregó a las llamas hasta el último nudo. *Khipus* encontrados en tiempos recientes en algunas tumbas han servido para las más pere-

grinas teorías de interpretación, las cuales, con todo, no se apartan del marco construído por los primeros cronistas.

Valera, en las largas transcripciones que Garcilaso intercala en su obra y que son el único tesoro que de aquel hombre extraordinario posemos, se ocupa de la función de los *khipus* con harta sencillez, mostrando de manera natural su papel de lenguaje gráfico. Relata cómo, después de incorporada una provincia al imperio, el Inca hacía inscribir en los nudos de colores "las dehesas, los montes altos y bajos, las tierras de labor, las heredades, las minas de los metales, las salinas, fuentes, lagos y ríos, los algodonares y los árboles fructíferos nacidos de suyo, los ganados mayores y menores de lana y sin ella". Antonio de Herrera se refiere con mayor precisión a este lenguaje. Enumera sus múltiples aplicaciones y afirma que los nudos servían de libros, pues ellos expresaban "cuanto pueden decir Historias, Leies, Cerimonias, i Cuentas de negocios". Aun va más lejos al narrar cómo en plena colonia las indias cristianas se confesaban por intermedio de los *khipus* en la misma forma como los castellanos lo hacían por escrito. Garcilaso amplía más todavía el horizonte del servicio de los nudos, aunque sostiene que ellos no llegaron a constituir una verdadera escritura, sino un simple índice, una ayuda para la memoria. Pero es necesario tomar en cuenta que el insigne mestizo nació en 1539, cuando el imperio yacía del todo arrasado. El mismo declara que su infancia y su primera juventud transcurrieron atormentadas y enmarañadas en la guerra civil de los conquistadores, razón por la que no pudo enterarse debidamente del pasado de la raza materna. En los veinte años que vivió en el Cuzco, oyó contar muchas cosas, pero no todas ni las más importantes. Además, por entonces, la afición a la letras se hallaba apenas latente en él; de modo que no podía sufrir el acicate de ninguna inquietud por captar y recaudar con un fin determinado los elementos de la historia de los Incas.

Pero no son estos únicamente los escritores que esclarecen el papel de lenguaje escrito que desempeñaban los *khipus*. Un religioso mercedario que residió largos años en el Perú en los primeros tiempos de la colonia, nos facilita informaciones definitivas. Es Martín de Morúa, quien se ocupa de los cordeles anudados en su *Historia de los Incas,* escrita en el siglo XVI, y los presenta como una verdadera escritura que utilizaban los *khipukamáyuj* con asombrosa maestría. "Lo que se podía sacar de los libros se sacaba de allí" dice

el mercedario. El mismo cuenta que los conquistadores encontraron enormes cantidades de *khipus,* verdaderos archivos confeccionados y resguardados en edificios especiales por funcionarios de tres categorías.

Creemos haber llegado al punto en que sin vacilaciones podemos afirmar que los Incas tuvieron un lenguaje gráfico en los *khipus.* Sólo empleándolos como lenguaje gráfico pudieron anotar en ellos tanta diversidad de cosas, todas las que prácticamente pueden caber sólo en los fondos de una biblioteca. Los quechuas guardaban en los cordeles su geografía, su demografía, su literatura, su historia, su astronomía, sus leyes, sus efectivos militares, su economía, en fin, todos sus conocimientos, como hoy día un pueblo civilizado cualquiera los puede tener en su bibliografía. No es posible admitir que semejante montaña de cifras, nombres, acontecimientos y conocimientos hubiesen sido conservados en las frágiles celdas de unos cuantos cerebros, a base del simple índice de los *khipus,* conforme pretenden concluir algunos investigadores. Para no olvidarlos ni desfigurarlos, habrían necesitado una capacidad que está todavía lejos de poseer el hombre.

En el caso de que los testimonios de Valera, Herrera y Morúa no fuesen suficientes para derrumbar las murallas del criterio oficial, tenemos otro de incuestionable ejecutoria y nos viene de las manos del indio Guamán Poma. Este no sólo trae una ratificación para las informaciones de Valera y Morúa, sino que nos entrega nuevos y decisivos aportes. En diversos puntos de su *Nueva Corónica* se ocupa de los *khipus* como de una verdadera escritura. No los considera únicamente como medios de contabilización, sino de fijación del pensamiento en sus múltiples formas de expresión. No sólo hay *contadores* entre los *khipukamáyuj,* sino también y ante todo escribanos y escritores. El escribano común *(khipukamáyuj)* existía en todo el imperio y era de diversas jerarquías, desde el *tawantinsuyu khípuj qéwar inka,* secretario mayor del Consejo Real, hasta el escribano que actuaba en las poblaciones de mínima importancia. Los escritores se llamaban *qillqakamáyuj* y se ocupaban de anotar los anales, las leyes, etc., desde la palabra del Inca hasta los sucesos menos importantes acaecidos en el vasto territorio. *Inkap simin khípuj* o *qillqi inka* se denominaba el secretario privado del monarca. *Juchhakhípuj* eran los contadores y estadígrafos, y su número era considerable en el imperio.

En el folio 367, al referirse a las fuentes de donde recogió la

historia de los primitivos habitantes del Perú —*wariwiraqocha, purunruna*, etc., declara que todos los datos le fueron leídos en *khípus*, por varios incas de los cuatro grandes territorios del antiguo Tawantinsuyu.

## II

## LA POESIA DEL INCARIO

El Tawantinsuyu era un imperio que descansaba sobre cimientos de inconmovible estabilidad. Las instituciones políticas, notablemente evolucionadas; las religiosas, que inspiraban mayor fe que las de los pueblos colindantes; las sociales, que se hallaban normadas por sólidos principios de convivencia y de justicia; las económicas, que habían llegado a imponer el trabajo forzoso y a suprimir la miseria; en fin, todas ellas daban al Estado un equilibrio difícil de ser vulnerado. El equilibrio del Estado había naturalmente de determinar un ambiente propicio para el desarrollo de las expansiones del espíritu. Las modalidades de las fiestas religiosas, las del trabajo, las de los juegos públicos, etc., constituían un incentivo poderoso para aquellas expansiones, que cristalizaban en diversas formas artísticas. Conocemos la expresión de su música, de su pintura, de su arquitectura y de su escultura. Si se manifestó plenamente en estas artes, ¿por qué no había de interpretar la belleza por medio de la palabra? ¡No era su propio idioma una hermosa obra de arte, fruto de una exquisita sensibilidad, como labrado expresamente para la música del verso y para la emoción del poema?

Quien se adentra un poco en la investigación del pasado quechua, no puede cerrar los ojos ante aquel panorama de luces prístinas, donde en cada senda yace un *arawi* cubierto de polvo con espesor de cuatro siglos, y por doquiera un *jailli* junto a un *wayñu*, una *qhashwa* junto a un *taki* y un *aránway* junto a un *wanka*. Este camino han seguido y a este final se han aproximado muchos de los escritores peruanos y argentinos del pasado y del presente. Desde Vicente Fidel López (*Les races aryennes du Pérou*, 1871), hasta Carlos Molina Massey (*Itinerario de América*, 1941) en la Argentina, y desde José Sebastián Barranca (*Ollantay*, 1868), hasta Luis E. Valcárcel (*Poesía indoperuana*, "La Prensa", Buenos Aires, 1944)

en el Perú, ha sido sostenida la tesis de la indudable realidad poética existente en la cultura incaica. Por más que, aquellas voces, cada cual en su época, han resultado más o menos aisladas y, a pesar de su volumen, no han resonado lo suficiente para torcer el volante del criterio oficial, van ganando cada vez mayor terreno e infiltrándose en los dominios de la conciencia de América.

## 1. *LAS PRIMERAS PRUEBAS*

La historia pone muy escasos documentos en nuestras manos y, por supuesto, no siempre los más convincentes. Garcilaso copia en sus *Comentarios Reales* una estrofa de cuatro versos, como una muestra que le ofrece la memoria:

*Caylla llapi*
*Puñunqui.*
*Chaupi-tuta*
*Samúsaj.*

Esta estrofa, por falta de valor aparente, ha sido desestimada por el criterio oficial y utilizada con bastante habilidad para demostrar lo nula o embrionaria que habría sido la poesía de los Incas. Pero, aunque Garcilaso no lo dice, salta a la vista que esos cuatro versos apenas son un fragmento. Encierran ideas que han debido ir, en el poema original, precedidas y continuadas por otras. A nuestro parecer, no es más que una prueba del escaso interés que el insigne mestizo sentía por las cosas de la raza materna cuando vivía en el Cuzco. Debe ser evidente que Garcilaso sólo sintió en España el deseo de escribir sobre sus antepasados, impulsado por la nostalgia de la tierra y como una reacción frente a las crónicas oficiales. Así se explica por qué, cuando le llega el momento de hablarnos de la poesía quechua y exhibir algunas muestras, no encuentra prácticamente nada concreto que decir, ni se acuerda más que de aquella estrofa. Garcilaso no es de los partidarios de la concisión ni de la vaguedad. Se complace en mostrar el detalle y en multiplicar el ejemplo, le gusta presentar en altorrelieve sus ideas y sus argumentos. Pero al ocuparse de la poesía de sus mayores, no puede ocultar su conflicto cuando prefiere revolver los papeles de Valera para brindarnos algo que respalde a aquella sencillísima estrofa, la cual, pese a todo, es un magnífico ejemplo del gusto y del vigor que los *arawikus*

empleaban en sus combinaciones métricas. En efecto, la alternación de versos tetrasílabos y trisílabos otorga al conjunto un valor musical extraordinario, valor que, sencillamente, sólo puede ser estimado por quienes poseen y aman el *runasimi*. Por otra parte, el contenido de la estrofa no carece de belleza; pero para encontrarla y gozarla es necesario poseer espíritu indio. Porque es verdad que la esencia de la poesía —sutil en extremo— sólo puede ser valorada y gustada, en muchos casos, por aquellos que poseen por herencia el genio del idioma.

La ignorancia del idioma ha sido en todo tiempo un serio obstáculo para el enjuiciamiento razonable del pueblo incaico, principalmente de su cultura. A esta causa, no sólo ha resultado difícil captar las prestancias de su espíritu y de su obra, sino que casi siempre se ha traducido e interpretado mal lo que hay escrito en quechua. Podemos probar que esta falla comienza en el propio Garcilaso. Tuvo razón Vicente Fidel López al sostener que el célebre mestizo, en los largos años que mediaron entre su viaje a España y la época en que escribió sus *Comentarios* (cuarenta años más o menos), olvidó casi totalmente la lengua materna. Así se explica el error en que cae al traducir la propia estrofa que nos brinda:

Al cantico
Dormirás.
Media Noche
Yo vendré.

Aquí, Garcilaso toma *cantico* como diminutivo de *canto, extremo,* olvidando que *caylla* significa *cerca, cercanía,* y que *cayllallapi* —una sola palabra— es una forma que sirve para indicar mínimo de distancia. Entonces, el verso no quiere expresar que hay que dormir al extremo, al canto del lecho, sino en el sitio más cercano o, mejor, en un punto fácilmente accesible.

El error de Garcilaso fue agravado por César Cantú, quien, como también anota Arturo Oblitas, convierte *cantico* en *cántico,* en *canción.* Tal desfiguración persiste inclusive en Ricardo Rojas, conforme se constata en *El país de la selva,* y en Luis Alberto Sánchez, como puede verse en su obra *Garcilaso Inca de la Vega.* Pero Rojas no se equivoca solamente al adoptar la versión de Cantú, sino también al considerar tetrasílabos los cuatro versos de la estrofa, cuando en realidad el segundo y el cuarto son trisílabos. Es el resultado de la ignorancia del idioma.

De entre los papeles de Valera, Garcilaso exhuma un hermoso poema sagrado. Es un juego de imágenes con que se interpreta el acontecer de la lluvia. La princesa del cielo tiene un hermano que se divierte quebrando el cántaro en que ella ha recogido agua de la fuente. El fin de la vasija viene a traducirse en el triple fenómeno del rayo, y de las manos de la princesa cae el agua a la tierra en forma de lluvia y a veces también como granizo y como nieve. El poema termina reconociendo que tal es la misión que Viracocha, el dios invisible y todopoderoso de los Incas, ha encomendado a la princesa del cielo.

Compuesto en versos tetrasílabos, le fué leído el poema a Valera por un *khipukamáyuj* en los incomprendidos cordeles anudados. El poema, de difícil traducción por la audacia de sus imágenes y por su rara comprensión gramatical, ha sido juzgado con desdén como una concepción descolorida y sin ningún valor. Acaso en adelante se lo comprenda mejor y se lo enjuicie con menos dureza. Entre tanto, los que conocen el quechua pueden gozar ampliamente su belleza, ya que las versiones al castellano u otros idiomas lo desvirtúan del todo. La prueba está en la misma traducción que Garcilaso consigna en sus *Comentarios,* la cual no llega a ofrecer una idea de la calidad del poema, por lo mismo de que el ilustre mestizo, por razón de haber olvidado el idioma, utiliza el texto latino de Valera en lugar de ceñirse a los versos quechuas.

Negada la poesía del Incario sobre la base de los ejemplos de Garcilaso, apareció a los ojos de los críticos *Apu Ollántay,* conocido comúnmente por *Ollántay*. Es un poema dramático cuyo origen ha sido amplia y ardientemente discutido desde el siglo anterior. Notable fué la polémica sustentada entre Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López. El primero sostenía que los Incas no conocían el teatro y que el *Ollántay,* drama de escaso mérito, fué compuesto durante el Coloniaje por algún sacerdote criollo o mestizo, acaso por el cura Antonio Valdez, en cuyas manos, en Chuquisaca, Mariano Moreno había conocido el manuscrito entre 1802 y 1805. López desbarató los puntos de vista de su contendor con un brillante análisis de la obra, en la cual no encontraba ningún elemento, ningún recurso que denunciara la presencia de una cultura ajena a la de los Incas. Respecto a la paternidad de Valdez, invocaba el testimonio del propio Moreno, quien en conversaciones con don Vicente López y

Planes, había sostenido siempre que el *Ollántay* tenía un origen demasiado antiguo, sin hacer sospechar siquiera que aquel cura fuera el autor de la obra. Por otra parte, refería que su padre (López y Planes), tan amigo de Valdez, en Chuquisaca, como el propio Moreno, decía que jamás supo que el sacerdote hubiese escrito drama alguno.

La palabra de López cayó en la incomprensión y el olvido. En cambio la voz de Mitre cundió como una clarinada repetida por todas las gargantas de los Andes. La intelectualidad de entonces, más que la de hoy, nido de los resabios coloniales, no vaciló en conceder a la opinión de Mitre la autoridad de la cosa juzgada, y el *Ollántay* quedó considerado como un producto neto del injerto cultural de España en América.

Pero en realidad no fueron los americanos los primeros en ocuparse del *Ollántay* ni en difundirlo. El poema circuló apenas en manuscrito hasta 1866, entre algunos intelectuales aficionados del Perú, Bolivia y la Argentina. Pero ya en 1853 J. D. von Tachudi había publicado en Viena el texto quechua con comentarios en alemán. Después, en 1871, Clemente R. Markham lo tradujo al inglés. El primero en difundirlo en América fue el peruano José Barranca, quien publicó en 1868, en Lima, una traducción al castellano. Barranca probaba el origen auténticamente incaico del drama en una serie de argumentos acumulados en un extenso y meditado prólogo. Diez años más tarde, el cuzqueño Gabino Pacheco Zegarra tradujo el drama al francés y lo publicó en París, acompañado de un estudio bastante más amplio y mejor documentado todavía que el de Barranca. Esta traducción magníficamente lograda, llegó a manos de un español señero y excepcional --Francisco Pi y Margall— quien la hizo verter al castellano y escribió para la edición española un prólogo, notable en su brevedad, sosteniendo que el *Ollántay* es un producto sustantivo de la literatura quechua precolonial y que no existe ninguna razón para considerarlo de otra manera, puesto que en él no se encuentra rastro alguno que dejara sospechar otro origen.

Empero sucedió con Pi y Margall en España lo que ya había sucedido en América con López y Barranca. El criterio peninsular, acaudillado por Menéndez y Pelayo, no quiso apartarse del rumbo ancestral y el *Ollántay*, por convención de los críticos españoles,

quedó catalogado como una joya de baja ley forjada en tiempos de la colonia.

El pensamiento español, que siempre tuvo ancho cauce e innumerables tributarios en América, vino a fortalecer de modo extraordinario la tesis de Mitre, la cual se había impuesto ya, por lo demás, especialmente en Bolivia. En 1884, Santiago Vaca Guzmán fulminaba a la raza quechua, desconociendo su cultura precolonial y negándole toda aptitud para hacerse digna de los privilegios de la civilización. Es tan grande su empeño, que llega a servirse del propio Garcilaso para tratar de probar que los Incas no conocieron los regalos del arte literario. A su juicio, el *Ollántay* —él mismo— confiesa su origen colonial, no sintiéndose capaz de salvar la prueba de fuego del análisis a que le someten los críticos.

Todavía en 1906, al trazar un esquema de la literatura boliviana en el prólogo de una antología, Arturo Oblitas seguía el derrotero de Mitre y reforzaba los argumentos de Vaca Guzmán. Para Oblitas, como para los otros, el *Ollántay* es un drama apócrifo cuyo origen nada tiene que ver con el Tawantinsuyu, puesto que éste no tuvo cultura literaria. Por lo demás, cree que la obra es de muy poca valía y como prueba de *rusticidad* y de pobreza transcribe una queja de Kusi Qúyllur. La sensibilidad de Oblitas, occidentalizada hasta lo imponderable como la de todos los escritores bolivianos de su época, rebota de los versos quechuas, incapaz de penetrar en sus profundidades y no comprende, no siente la emoción, el dolor esquiliano que palpita en ellos.

Esta manera de juzgar no ha variado todavía en Bolivia; al menos no existe aun otro intento que el de Enrique Finot, quien en su *Historia de la Literatura Boliviana* (1943) ensaya una defensa del *Ollántay*. No así en el Perú, donde las últimas promociones, decididamente revisionistas, han venido investigando, acumulando testimonios y colocándose al lado de Vicente Fidel López y Pacheco Zegarra.

A fin de alcanzar las profundidades de la conciencia india y extirpar allí mismo la antigua idolatría, como dice José María Arguedas, el clero español no sólo aprendía el quechua, sino que a veces admitía en los claustros a los mestizos y a los indios. Frailes mestizos e indios hubo desde un principio en los conventos coloniales. Un hermano de Guamán Poma era religioso. Si fue el clero el autor principal de la demolición de la cultura quechua, fueron

también miembros de él los encargados de excavar los escombros y salvar algunos testimonios, muy valiosos todos ellos. Hemos visto cómo el padre Valera, mestizo, nos ha legado informaciones y documentos preciosos acerca del Incario. El padre Mesa, también mestizo, nos dejó una historia documentadísima acerca de la dinastía de Manco Qhápaj y de su cultura. Muchas obras de pintura y de talla fueron ejecutadas por legos indios en los templos del Cuzco y de otras ciudades. Alguno de aquellos mestizos o alguno de aquellos indios fue el descubridor del *Ollántay*. Se lo dictaría algún *amauta* que lo sabría de memoria o algún *khipukamáyuj* se lo leería en *khipus* salvados de la destrucción, según conjetura Pacheco Zegarra. De todos modos, el primer manuscrito del drama debió haberse escondido mucho tiempo en alguna celda. Luego habrá sido copiado por otros religiosos mestizos o indios y conservado en esa forma hasta el advenimiento de la República. El cura Antonio Valdez, chuquisaqueño según unos y cuzqueño según otros, pero que vivió en Chuquisaca y en Sicuani (Cuzco), ha debido ser uno de los preservadores del invalorable documento.

## 2. *OTROS TESTIMONIOS*

Aparte de las estrofas de Garcilaso y del *Ollántay*, aparecieron durante el siglo XIX algunos fragmentos líricos de indudable origen precolombiano. Preservados durante los tres siglos coloniales por el amor o simplemente por la afición o la curiosidad de algunos religiosos, abandonaron el refugio de los claustros al advenir la República y recomenzaron su peregrinaje por el mundo. Pero encontraron un mundo poco hospitalario y no tardaron en disgregarse y volver a la sombra. Si bien no había Inquisición que les entregase a la voracidad del fuego ni encomendero que les impusiera silencio, en cambio quedaba la prolongación del espíritu peninsular en los directores del pensamiento de la nueva sociedad. De modo general los intelectuales pensaban como España, observaban y comprendían como ella. No en vano la Península había sido convertida en "Madre Patria". Siendo el indio un objeto vil y despreciable, lo que pudo ser o haber creado en el pasado no era, no debía ser digno de atención, menos de estudio y de reconocimiento. De aquí que los fragmentos quechuas desempolvados tuvieron mejor acogida entre las masas populares que entre los poetas y los investigadores. Por lo regular, estos

no los habían conocido o los desconocían por sistema. Poemas enteros se contaban entre los mestizos y los indios, unos conservando más o menos su fisonomía integral, otros disgregándose, alterando su contenido o mezclándose con el castellano. La depositaría de esos tesoros quedó luego en manos de los juerguistas, de los músicos de aldea y de algunos aficionados.

Mientras colecciones de valor inestimable dormían en las gavetas de los aficionados y mientras estrofas de sin par belleza corrían de boca en boca entre el pueblo, historiadores y poetas negaban su existencia con un ardimiento digno de mejor causa. Vaca Guzmán, René Moreno, Eufronio Viscarra, Arturo Oblitas nos pueden servir de ejemplos.

Un destino adverso se ha encargado de confinar los raudales de la poesía quechua en cisternas de silencio y de incomprensión. Aunque no han faltado investigadores que han conseguido piezas de evidente mérito, o han confundido su origen, o los han publicado en obras de muy escasa circulación, o en idiomas extranjeros, o por último las han dado pésimamente traducidas. El esfuerzo, así, ha tenido que diluirse y desaparecer sin llenar su propósito.

En los últimos decenios ha surgido en la Argentina y en el Perú principalmente, un movimiento que a base de revisiones históricas tiende a reconstituir el pasado del espíritu quechua, excavando en las tumbas, comprendiendo los monumentos y hurgando en archivos oficiales y particulares. Ricardo Rojas puede ser considerado, en cierto modo, como el caudillo de la causa en el Plata; en el Perú, Luis Alberto Sánchez, Luis E. Valcárcel, Jorge Basadre y otros. Pero tanto los argentinos como los peruanos tienen al frente un obstáculo a nuestro juicio insalvable: la ignorancia del idioma. Ricardo Rojas no lo conoce, conforme declara en *El país de la selva,* aunque después en su tragedia *Ollántay* construye algunos versos en un quechua extraño. Tampoco lo conoce Luis Alberto Sánchez, al menos así nos lo expresó en 1942. Los indios de Ciro Alegría han olvidado su lenguaje de origen y los de Serafín Delmar cantan coplas castellanas. Hildebrando Castro Pozo, en *Nuestra Comunidad Indígena,* copia preferentemente cantos en español y, en los escasos quechuas que nos ofrece, destroza el lenguaje. Tratándose de los intelectuales bolivianos, la cuestión se presenta más sombría aún, pues resultan raros los valores que no ignoran el quechua.

Porque no conocen el idioma, vacilan en sus investigaciones y

su propósito se halla incapaz de llegar a la fuente original que duerme en viejos y descuidados cancioneros, en obras sin circulación o simplemente en cuadernos manuscritos en poder de oscuros aficionados, cuando no en el repertorio de juerguistas y músicos de aldea. Entonces su labor es de simple tanteo, de simple deducción a base de versiones halladas a mano, las cuales en la casi totalidad de los casos piden beneficio de inventario, pues resulta que los que saben el quechua y se empeñan en traducir, no siempre están dotados de la sensibilidad que se requiere para no destruir del todo el valor lírico del verso. Corriente es encontrar en las versiones castellanas el poema original transformado en montón de rimas sin sentido. Aquel que lee los himnos de Salkamaywa en la traducción de Mossi, queda desengañado de la cultura de los Incas.

De esta manera la crítica dispuesta a reivindicar los valores de la poesía quechua, no ha podido llegar a su objetivo central y ha tenido que detenerse en el trayecto limitada por un vacío aparente. Los más decididos afiliados de la causa, Valcárcel y Molina Massey entre otros, tienen que contentarse hoy día mismo con intentos parciales destinados a cruzar como estrellas fugaces el espacio de la prensa continental.

En el último tercio del siglo XIX, el investigador inglés Clements R. Markham hizo en la Biblioteca Nacional de Madrid dos notables descubrimientos. Dos obras que trataban del Perú de los Incas fueron arrancadas de la sombra por el preclaro americanista. Una de ellas se intitulaba *Relación de antigüedades de este Reyno del Perú* y su autor era un indio: Juan Santacruz Pachacuti Yanqui Salkamaywa; la otra, *Relación de las fábulas y ritos de los Incas en el tiempo de su infidelidad,* fué escrita por Cristóbal de Molina, religioso mestizo. La primera data de 1613, según conclusiones de Ricardo Rojas, aunque Luis Alberto Sánchez fija en 1620 su origen. La segunda resulta más antigua, pues se cree que fue compuesta en 1575. Ambas fueron conservadas por elementos del clero, copiadas varias veces y no se sabe cómo ni cuándo llegaron a España y se refugíaron en la Biblioteca Nacional de Madrid. Las dos fueron publicadas por Markham en Londres en 1873, la de Molina con traducción al inglés.

Tanto la *Relación* de Molina como la de Salkamaywa contienen valiosos fragmentos de poesía precolombina. Cantos sagrados diri-

gidos a los dioses del Incario, constituyen el testimonio probatorio de las afirmaciones de Garcilaso, Herrera y otros cronistas.

La labor de Markham fue un paso inicial que luego continuaron otros escudriñadores de la cultura quechua. La *Revista Chilena de Historia y Geografía,* de Santiago, publicó en 1913 la *Relación* de Molina. La misma fué editada en Lima, en la *Colección de libros y documentos para la historia del Perú,* el año de 1916. La obra de Salkamaywa fue incluída en 1879 por Marcos Jiménez de la Espada en un volumen publicado en Madrid bajo el título de *Tres relaciones de antigüedades peruanas.* Lafone Quevedo la reeditó carácter documental.

Pero a pesar de toda esta bibliografía siguen siendo desconocidos tanto los himnos de Salkamaywa como los de Molina. Ni siquiera el esfuerzo de Ricardo Rojas, quien publicó ambos conjuntos en 1937, en Buenos Aires, en un volumen titulado *Himnos quichuas,* ha logrado difundirlos como necesitan su calidad específica y su carácter documental.

Al seguir el derrotero de unos documentos coloniales, hacia 1922, conocimos aquí, en Cochabamba, a un coleccionista original. Personaje eminente dentro de la política boliviana, era totalmente desconocida su afición a las cosas del pasado quechua. Nos referimos a Ismael Vázquez. En sus años juveniles había frecuentado los predios de la poesía.

Encontramos a Vázquez dueño de una nutrida colección de poemas tanto de la era colonial como de la anterior. Pero al mismo tiempo fuimos detenidos por su hermetismo impenetrable. Tal vez porque nos vió demasiado jóvenes, no quiso o no pudo creer en nosotros. "Los escritores bolivianos sólo se interesan por lo europeo; desprecian lo nacional" nos dijo más de una vez. Fue necesario insistir bastante para que se animara a decirnos algo de su colección. Nos habló de ella con verdadero fervor y no trató de ocultarnos que procedía en gran parte de un antepasado cura. El la había enriquecido también con fragmentos de valor. Hermético y desconfiado, no quería mostrarnos los documentos. "¿Para qué? —nos dijo cierto día—. Es muy difícil su lectura." Las veces que nuestra visita era admitida no cesábamos de rogarle que tradujera o publicara algunos trozos. Ante nuestra insistencia el ilustre patricio movía la cabeza con una sonrisa enigmática.

Pero un día tuvo que ceder frente a nuestra ofensiva, la cual había tenido que ingresar en el plano de la petulancia. Aquella vez —aquella sola— estuvo ante nuestros ojos el invalorable legajo. Se desdoblaron ante nuestros ojos páginas amarillentas en que parecían enredarse en loca vorágine miriadas de patas de araña, largas, estriadas, trágicamente mudas. Nuestro estupor buen rato sirvió de pasto a las ironías del hombre público. Nunca habíamos tenido noticia de que existiera una escritura castellana de lectura imposible. Nuestro desconcierto fue indescriptible. Mas logramos descubrir que hacia el final había una escritura casi corriente. Estaban ahí el *Manchay Puitu,* que ya conocíamos, y algunos versos de Wallparrimachi, poeta totalmente extraño para nosotros. Copiamos esos versos no sin antes librar ardua lucha con el cruel poseedor. Este se ablandó al final, posiblemente en vista de nuestra devoción, e inclusive se prestó a dictarnos algunos poemas antiguos que él mismo eligió. "Son de las pocas cosas que quedan de los Incas" nos dijo.

En vista del percance que habíamos sufrido frente al legajo y con el propósito de no desperdiciar uno solo de los poemas allí encerrados, comenzamos a estudiar la escritura *procesada* española. Pero el tiempo transcurría, y motivos de índole política principalmente hubieron de quitarnos toda posibilidad de volver sobre aquellos manuscritos. Pocos años después falleció el ilustre político sin dejar deudos y ese tesoro que con fortuna tan mudable habíamos perseguido, desapareció sin rastro.

Por aquellos mismos años conocimos a José Armando Méndez, otro coleccionista apasionado. El legajo que poseía no era tan importante como el de Vásquez, pero también contaba con documentos de valor. El interés de su colección se hallaba engrandecido por una decena de composiciones de Wallparrimachi. Hombre austero e impecablemente ordenado, Méndez no tenía el hermetismo de Vásquez y no vaciló en poner su legajo en nuestras manos. No había allí escritura difícil; todo estaba copiado en letra perfectamente legible. No todos los poemas que encontramos eran nuevos; pero, aparte de los versos de Wallparrimachi, encontramos un excelente puñado de versos de distintas épocas.

El aporte de los testimonios decisivos corresponde nuevamente a Guamán Poma. Decimos decisivos porque, desestimadas las pruebas de Garcilaso, discutido el *Ollántay* y casi ignorados los himnos

de Salkamaywa y de Molina, los fragmentos conservados por Vásquez y Méndez no se hallan respaldados de manera incuestionable, pues no contamos con los manuscritos originales; en cambio la autenticidad de *Nueva Corónica* no puede ser puesta en duda.

Es a Guamán Poma, el indio genial, a quien se debe en realidad, más que a Garcilaso y Valera, la obra de la salvación del pasado quechua. El nos ha entregado las pruebas concluyentes de que la pintura incaica alcanzó un grado de pleno florecimiento. De él hemos recibido el material que nos lleva a la conclusión de que los *khipus* constituían un verdadero lenguaje escrito. Y él nos proporciona testimonios valiosísimos acerca de la poesía quechua precolombina, en una forma más completa que Molina y Salkamaywa.

Él autor de *Nueva Corónica* se nos revela como un temperamento polifacético y su sensibilidad se refracta en las inquietudes más singulares. Si bien es notorio su deseo de agradar a los altos funcionarios españoles, en cambio su verbo y su dibujo nos muestran, como nadie ha conseguido hacerlo, las grandezas del pasado incaico y ante todo las dolorosas realidades del Coloniaje.

El empeño capital de Guamán Poma no se dirige hacia la elaboración de una historia de los Incas, ni hacia la pintura de un panorama de costumbres, sino hacia la exhibición de los excesos cometidos por los conquistadores, con la esperanza de obtener un alivio para su pueblo. Por eso la obra es una queja interpuesta ante el rey de España, un alegato tendiente a suprimir las vicisitudes y evitar el exterminio de la raza india. La historia, leyes y costumbres del Incario no son sino un antecedente, un punto de partida, y los capítulos consagrados a ellas abarcan apenas una cuarta parte de la obra. El resto es una exposición objetiva y documental de los padecimientos del pueblo y un planteamiento de la necesidad de adoptar normas más humanas en el gobierno de las colonias.

Sin embargo, en varios puntos de la primera parte, al relatar las leyes y costumbres del pasado incaico transcribe varios poemas que se cantaban o recitaban en aquella época. Sin un propósito manifiesto de abordar expresamente el tema de la poesía, cumple una función que no alcanzaron ni Valera, ni Garcilaso, ni ningún otro cronista. Guamán Poma era indio y conocía la vida de su pueblo más íntimamente que los mestizos. Los indios viejos no desconfiaban de él ni le guardaban reservas. De ahí que sin ser poeta, ni his-

toriador, ni sociólogo, ni siquiera inteligencia cultivada, nos presenta el cuadro más completo de la civilización quechua, nada más que al pretender elevar su alegato al rey. La poesía ocupa un plano importante en aquel cuadro, pues los trozos trascritos en la lengua original encierran un contenido de indudable calidad. No son muchos los poemas, ni escogidos, pero sí suficientes para testimoniar la existencia de una alta poesía en el Tawantinsuyu.

Valor documental incalculable posee *Poesía folklórica quechua,* de J. M. B. Farfán, quechuísta peruano que recorrió gran parte de su país y de Bolivia estudiando el idioma y recogiendo su poesía popular. En 1941 el Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán publicó el libro que nos ocupa. Es ésta la colección más seria y rica que hemos conocido. Aunque es de carácter aparentemente folklórico, el compilador ha reunido en ella cuantos elementos le ha sido posible encontrar, desde las estrofas de Garcilaso y las canciones de Guamán Poma, hasta los versos de Wallparrimachi. Pero, por esto mismo, el volumen tiene un mérito que irá creciendo con los años, pues no será aventurado considerarle como una pequeña antología. Frente a cada poema Farfán coloca la respectiva traducción en castellano, circunstancia que realza el valor de la obra.

### 3. *LA ULTIMA PRUEBA*

Las fiestas religiosas, en Bolivia, se celebran con exceso de solemnidad y con singular frecuencia. No hay población, por pequeña que sea, que no tenga una fiesta principal y numerosas secundarias durante el año. En todas ellas, la nota interesante se encuentra en la actuación de comparsas de danzantes indígenas. Son innumerables las comparsas y asimismo las peculiaridades con que se presentan ellas.

Algunas de las comparsas suelen acabar su actuación con representaciones teatrales de la índole más divertida. En ellas el público, formado también de indios —los mestizos y blancos no gustan de esta clase de espectáculos—, presencia episodios de carácter religioso y también algunos relacionados con la historia de la raza.

Las obras representadas en aquellas oportunidades no tienen, por lo general, ningún valor artístico. En las religiosas que son vestigios de los antiguos autos sacramentales, ángeles y demonios se

disputan almas de cristianos en un lenguaje en que el castellano y el quechua revuélvense en pintoresca promiscuidad. En las históricas, pasan por la escena animales totémicos como el cóndor, el puma, el oso, etc., así como *incas, aukis, ñusttas* y *pallas*. Pero el novelista Mario Unzueta, al acopiar material para su bellísima novela *Valle,* presenció en una fiesta, en la provincia de Cliza, departamento de Cochabamba, una representación original de toda una tragedia que luego resultó ser nada menos que *Atawallpa,* poema dramático que trataba de la prisión y muerte del último soberano del Tawantinsuyu. Asombrado por el vigor del diálogo y el interés del argumento, el escritor consiguió, al cabo de serias dificultades, tener en las manos los originales de la obra. El indio custodia celosamente sus tesoros y jamás los entrega al blanco ni al mestizo, porque desconfía de ellos por el dictado de una amarga experiencia de cuatro siglos. Pero Unzueta gozaba de ascendiente y simpatía entre los guardianes del manuscrito y aprovechó de esa ventaja para obtenerlo por un tiempo. Entonces pudo realizar una traducción de las partes más salientes de la obra, de modo que el conjunto resultó una condensación admirable y bella de la tragedia. En el capítulo intitulado *La fiesta del señor de Kanata* de la novela *Valle,* transcribe Unzueta dicha traducción.

Ahora bien, ¿cuál es el origen de este poema? Desde luego, él no existe para los investigadores contemporáneos. El vive circunscrito al mundo quechua, bastante desconocido todavía, por lo visto, a pesar del alarde con que historiadores, sociólogos y etnólogos han entregado al público obras en apariencia las más completas y mejor documentadas.

Hay que descartar toda posibilidad de que el poema hubiese podido ser escrito dentro de la República. Los literatos bolivianos, desde 1825 a esta parte, no han producido nada que valga la pena en el género dramático, ni siquiera empleando el idioma heredado de los conquistadores. Es necesario no olvidar que el quechua se volvió, con la emancipación, un idioma prohibido y repudiado. El criollo y el mestizo republicano pedían su desaparición. El indio se empeñaba en alcanzar los favores del *yurajsimi* (castellano). Entonces, se hace imposible admitir que algún escritor de esta era hubiese caído en el pecado de adoptar el lenguaje indígena para crear una obra tan admirable como *Atawallpa.*

También hay que desechar toda sospecha que tienda a buscar al autor en algún criollo o mestizo del Coloniaje, porque el poema se halla compuesto en un quechua de asombrosa pureza. Por otra parte, no tiene divisiones en actos ni escenas, ni "ideas europeas" de ninguna especie. De modo que nadie podrá hacerle las objeciones que ha tenido que soportar el *Ollántay*.

La obra fué compuesta probablemente en los primeros años del Coloniaje, por algún *amauta* sobreviviente, porque ya fué representada en 1555, época en que los españoles se encontraban harto ocupados en borrar las huellas de la cultura incaica y el clero estaba comenzando a estudiar el *runasimi* para caer sobre el espíritu indígena y apoderarse de su futuro. En efecto, Martínez Arzanz y Vela, en el capítulo XXVIII de su *Historia de la Villa Imperial de Potosí,* la menciona como una de las cuatro piezas quechuas que en unión de otras cuatro posiblemente castellanas fueron llevadas a escena en las fiestas del Santísimo Sacramento de aquel año. Se refiere a ella en estos términos: "La cuarta fué la *Ruina del Imperio Ingal*: representóse en ella la entrada de los españoles al Perú, prisión injusta que hicieron de Atahualpa, tercio-décimo Inga desta Monarquia; los presagios y admirables señales que en el Cielo y Aire se vieron antes que le quitasen la vida; tiranías y lástimas que ejecutaron los Españoles en los Indios; la máquina de oro y plata que ofreció por que no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Caxamarca". Estas referencias coinciden con el contenido de la tragedia que representan cada año los indios del Valle de Cliza, sólo que el "verso mixto del idioma castellano con el indiano" que dice Martínez Arzanz y Vela, no existe en el texto que se conserva. Las posibles deformaciones o incrustaciones hechas por los españoles en 1555 habrán quedado después desestimadas por los indios.

Escritores de la era republicana aluden también a este poema, aunque algunos, como Pacheco Zegarra, alterando el título le llaman *La muerte de Atahualpa.* Pero todos están de acuerdo en que se trata de una obra desaparecida. La consideran así porque no fué conservada por el clero ni puesta en circulación a la manera del *Ollántay*. Su custodia quedó en manos indígenas y por eso no sufrió injertos de ninguna clase; pero por eso también ha sido hasta hoy conocida tan sólo por la raza que la creó.

Este poema se presenta, pues, como el testimonio que hacía fal-

ta, por su carácter de inobjetable, para probar en última instancia la existencia de una gran cultura poética entre los quechuas precolombinos.

# III

# LA POESIA LIRICA

## 1. *LA ESTRUCTURA DEL VERSO*

De un modo general la poesía lírica iba acompañada de la música, lo que equivale a decir que era cantada. De ahí que los nombres con que se distinguía la música de cada clase también servían para dar fisonomía a los versos. Esta particularidad no era exclusiva de los quechuas, pues todos los pueblos primitivos cantaban su poesía. Era que los bardos antiguos no componían sus versos para que éstos, elegantemente impresos, circulasen entre unas cuantas manos y durmieran bajo el polvo de los anaqueles. En aquellos tiempos, por lo mismo que las modalidades de la vida eran distintas, como lo eran también los problemas y las inquietudes del hombre, la poesía constituía una necesidad colectiva y llenaba una función social múltiple. Es por ello que la poesía antigua no ha sido ni será jamás superada. Yayadeva, Salomón, Teócrito, Kalidasa, siempre serán los líricos más grandes de la humanidad.

El cultivo de la poesía no era función privativa de una casta ni de un grupo privilegiado de individuos como sostienen algunos investigadores. Por Garcilaso sabemos que se hallaba extendido en todo el imperio, pues en sus descripciones de las fiestas religiosas hallamos que los centenares de curacas que acudían al Cuzco en aquellas solemnidades llevaban ofrendas, músicas, danzas y cantos regionales. Guamán Poma nos conduce a la conclusión de que había *arawicus* tanto entre la clase *inca* como entre la *jatunruna,* porque en su obra transcribe varios hermosos poemas en aymara y en algunos dialectos. Los aymaras vivían bastante lejos del Cuzco y eran un pueblo sometido; por tanto su masa total pertenecía a la clase *jatunruna.* Pero como a las demás provincias conquistadas, no sólo le era permitido conservar su lenguaje, sino también cultivar las bellas artes. La cerámica incaica excavada en el Altiplano boliviano y los poemas de Guamán Poma son suficientes testimonios.

Los *arawikus* nunca se mostraban partidarios de las complicaciones métricas. La medida de los versos fue impuesta sencillamente por las necesidades del canto y no tuvo, al revés de lo que se observa en otras literaturas, carácter de condición vital. En la Europa antigua el verso que no se ajustaba a medidas y cadencias determinadas por la ley, dejaba de ser. "Propiamente no son defectos mas que para nosotros, occidentales habituados a una medida perfecta hasta en los más pobres poemas" decía Jorge Frilley a principios de siglo en un análisis de la literatura sánscrita, al referirse a aparentes defectos de forma del *Meghaduta,* de Kalidasa. En efecto, no es lógico aplicar en el enjuiciamiento de una literatura el rigor de los preceptos que rigen dentro de otra civilización. Esto mismo podemos decir acerca de la poesía incaica, la cual admitía una gran flexibilidad, una amplia tolerancia dentro de los linderos del canto. En la medida, más que el número de sílabas, se tomaba en cuenta la estructura tónica de las palabras. De aquí que el número de sílabas no era invariable. El himno de Valera, tetrasílabo, tiene un verso de cinco sílabas. Varios de los versos de Guamán Poma y los de Salkamaywa y Molina tienen apariencia de pie quebrado. Por otra parte, la sinalefa, el hiato y demás accesorios de la métrica española no existían. El ritmo estaba ante todo en la natural fluidez, en la musicalidad del idioma.

En los testimonios que poseemos salta a la vista la predilección de los *arawikus* por el verso breve, de arte menor como dirían los versificadores españoles. Son raros los poemas compuestos en versos mayores de ocho sílabas. En cambio abundan los de cuatro y seis, siendo los de cinco los más corrientes; pero tampoco son escasos los de ocho. Esto se explica por la orientación del canto, el cual, teniendo en cuenta los recursos técnicos de su música, buscaba siempre el verso corto.

Algunas combinaciones métricas ofrecen peculiaridades atrayentes, por ejemplo la alternación de versos tetrasílabos con trisílabos, como en la estrofa suelta de Garcilaso y en un himno sagrado que enriquece nuestra colección. Hay otras combinaciones interesantes entre versos de seis sílabas y versos de dos o tres, entre ocho y cuatro y entre nueve y cuatro, con efectos sorprendentes dentro del idioma. Como único verso compuesto los quechuas emplearon el decasílabo, resultante de la unión de dos pentasílabos.

La rima era menos imprescindible todavía que la medida. Ella se formaba casi espontáneamente —y en todo caso sin esfuerzo— por razón de la naturaleza del idioma. El quechua posee una profusión asombrosa de palabras con terminaciones iguales. La carencia de artículo, la formación del pronombre y los modos de conjugación influyen en tal sentido. Claro está que los *arawikus* sabían también aprovechar las peculiaridades del idioma; pero eran enemigos del artificio y de la rigidez. Empleaban la rima sin encajonarse, con entera libertad. Abundaban los versos sin rima, y, en los rimados, no eran raros los blancos.

## 2. *EL JAILLI*

Aventurado sería tender a señalar algún género como el más importante o el mejor cultivado dentro de la lírica quechua precolombina. Las pruebas salvadas del furor de los conquistadores no nos entregan los suficientes elementos de juicio. Pero no se puede poner en duda que el punto de partida, así como en los demás pueblos antiguos, fué el himno sagrado, conocido aquí con la denominación de *jailli*. Siendo el quechua un pueblo esencialmente religioso, es lógico admitir que una primordial preocupación de sus sacerdotes y de sus poetas iba encaminada a rendir homenaje a los dioses. Garcilaso y otros historiadores describen elocuentemente la magnificencia de *Intip Raimi* y otras fiestas religiosas en que la música, la poesía y la danza desempeñaban un papel importante. El himno de Valera tiene carácter sagrado. Algunos escritores juzgan que se trata de un himno dedicado a la Luna.

Los *arawikus* cantaban al Sol y a todas las otras divinidades. Viracocha, dios inmanente y omnipresente, cuando no era cantado en forma expresa, era invocado en los himnos consagrados a los otros dioses. Los *jaillis* al Sol eran los más numerosos, puesto que él, como dios objetivo, era el principal para las masas. Se le cantaba en las siembras y en las cosechas, en la paz y en la guerra, en la bonanza y en la sequía, y en su fiesta anual se le ensalzaba en todos los confines del imperio. Los sacerdotes le saludaban con himnos cada mañana y le despedían cada tarde. Le cantaban pidiéndole salud y felicidad para el Inca y salud y prosperidad para el Tawantinsuyu.

Eran profundos y fervientes los poemas en que se cantaba a Viracocha, dios mantenedor de las otras deidades y creador de los

hombres. Casi todos los copiados por Molina en su *Relación* están dirigidos a él. Lo mismo hay que decir de Salkamaywa.

La historia de las obras de estos dos cronistas se halla relatada y documentada por la incuestionable autoridad de Ricardo Rojas en *Himnos quichuas,* opúsculo publicado en 1937 en Buenos Aires. El insigne argentino da aquí los himnos de Molina copiados en quechua y traducidos al inglés por Markham; tambien transcribe la copia de la edición limeña de Urteaga. Ambos documentos, más o menos fieles al original de la Biblioteca de Madrid, presentan un quechua dolorosamente triturado; son pocas las palabras cuya integridad ha sido respetada; fracciones del todo ajenas entre sí aparecen unidas formando vocablos capaces de enloquecer a quien se atreva a descifrar su contenido. Por tal motivo, Markham ofreció una traducción *sui generis,* desestimada universalmente. Preciso es aclarar que Salkamaywa y Molina escribieron sus obras en castellano, transcribiendo los himnos en la lengua original. Dichas obras pasaron por manos de quién sabe cuántos amanuenses que no conocían el quechua ni poseían un alfabeto adecuado para la escritura del idioma. Los documentos de la Biblioteca de Madrid son simples copias; los autógrafos desaparecieron.

En vista de que las copias y las versiones existentes no inspiraban confianza, Ricardo Rojas obtuvo una verdadera restauración y una nueva traducción de los himnos de Molina, al cabo de una labor meritoria y ardua emprendida por el quechuísta peruano Juan A. Rozas. La obra de este escritor se halla incluída en *Himnos quichuas,* tanto en el texto restaurado como en la traducción.

No tuvieron la misma suerte los himnos de Salkamaywa. Markham y Jiménez de la Espada se habían contentado con transcribirlos en el idioma de origen. En 1892, por encargo de Lafone Quevedo, los tradujo el padre Mossi. La traducción no fué acatada sólo por Lafone Quevedo, sino también por Markham, y ahora por Ricardo Rojas. Pero si estos tres grandes hombres hubiesen poseído el idioma general del Perú, no habrían vacilado en no tomar en cuenta la labor de Mossi. En la versión de este quechuísta, los himnos de Salkamaywa carecen de sentido y no ofrecen, por tanto, valor de ninguna índole. No hay que olvidar que Mossi, autoridad inobjetable, se hallaba en el ocaso de su vida y enfermo de parálisis, según nos informa el propio Rojas, cuando realizó este trabajo. Religioso regu-

lar en Bolivia, había publicado en Sucre, entre 1857 y 1860 sus obras principales. Años más tarde había trasladado su residencia a la Argentina, secularizando sus hábitos, y adoptando el nombre de Miguel en vez de Honorio, con que firmó sus libros bolivianos. Mossi era un profundo conocedor del idioma, a pesar de su nacionalidad italiana, porque había vivido en Bolivia desde niño y había hecho estudios de especialización sobre la materia. Pero ni su edad ni su salud quisieron permitirle una feliz realización de la tarea que Lafone Quevedo le encomendara. No obstante, le corresponde el mérito de haber intentado devolver a los himnos la estructura métrica que debieron haber tenido en su origen.

Los himnos de Molina y Salkamaywa se hallan dispuestos, en las *Relaciones,* en forma de prosa. Los cronistas los copiaron así probablemente presionados por el problema del papel. Este elemento no abundaba en aquellos tiempos como en los actuales y su adquisición costaba grandes dificultades, las cuales no han desaparecido del todo hoy día. El uruguayo Florencio Sánchez, en pleno siglo XX, tenía que robar formularios de telégrafo para componer sus dramas. Los cronistas primitivos, particularmente los mestizos y los indios, necesitaban ahorrar papel y por eso colocaban el mayor contenido en el menor espacio. De esta manera dieron en transcribir el verso en forma de prosa. Igual procedimiento se observa en Guamán Poma, quien copia los versos de seguido y algunas veces los separa con simples guiones. Además, aprovecha hasta los pequeños claros que quedan en los ángulos de sus dibujos para acomodar en ellos las canciones que se propone transcribir. Por lo demás, no es demasiado difícil restituir a todos aquellos poemas su estructura primitiva por razón de que los *arawikus* emplearon con preferencia medidas de pocas sílabas. J. M. B. Farfán ha puesto en verso, con mayor acierto que Mossi, los cantos de Guamán Poma.

Entre los himnos de Salkamaywa y Molina hay fragmentos de profunda belleza, intérpretes del alto nivel de espiritualidad que alcanzó el pueblo incaico. Muchos de ellos seducen por su transparente simplicidad, por la gratitud elemental que hay en ellos para la deidad que crea y gobierna, otorga el sustento, la paz y la felicidad. Muchos cautivan por su elevación lindante con la metafísica. Todos, por la fuerza emotiva que palpita en ellos.

En la mayor parte de los *jaillis* de estos dos autores, Viracocha es invocado con sus numerosos atributos, tan numerosos como sus bon-

dades. Al revés de los dioses católicos, Viracocha se distingue por su munificencia y por su mansedumbre. Los hombres le piden sustento, paz y bienestar. Viracocha es un dios que no conoce la ira ni sabe castigar; por eso nadie le pide clemencia ni nadie se le aproxima con miedo ni con remordimiento.

Véase la pureza y la hondura de esta invocación desprendida del primer himno de Molina:

*Tijsi Wiraqocha,*
*Qanlla qaylla Wiraqocha,*
*Tukuypi kaj Apu.*
*Wiraqocha kámaj, chúraj,*
*"Qhari kachun, warmi kachun"*
*Nispalláraj rúraj.*

Causa del ser, Viracocha,
Dios siempre presente,
Juez que en todo está,
Dios que gobierna y provee,
Que crea con sólo decir:
"Sea hombre, sea mujer".

Asombra por su diáfana musicalidad y por la concreción de su fervor esta otra que tomamos del primer *jailli* transcrito por Salkamaywa y puesto por él en labios del propio Manco Qhápaj:

*Janan qhochapi*
*Turáyaj,*
*Urin qhochapi*
*Tiyákuj,*
*Pacha kámaj,*
*Runa wállpaj.*

Tú que permaneces
En el océano del cielo
Y que también vives
En los mares de la tierra,
Gobierno del mundo
Creador del hombre.

Una mayoría de escritores confunde el nombre con los atributos de la divinidad. El nombre del dios era *Wiraqocha.* Pero la palabra no era compuesta ni estaba formada de *wira* (grasa, gordura) y *qhocha* (lago, mar, océano), como pretenden muchos. *Wiraqocha*

es un nombre propio, cuya única traducción posible sería *dios,* en la misma forma que *Brahama, Zeus, Jehová* o *Alá. Pacha kámaj* (gobierno o aliento del mundo), *Runa kámaj* (gobierno o aliento del hombre), *Pacha wállpaj* (creador del mundo), etc., son algunos de sus numerosos atributos.

Guamán Poma también transcribe en su obra algunos *jaillis* que se cantaban en tiempos de sequía. Uno dirigido al *Pacha kámaj,* es una imploración del hombre que ve sus sementeras desfallecientes de sed. El es un ser criado por el dios, un ser infeliz que sin la lluvia no podrá vivir. Otro dirigido a la luna ofrece más o menos igual contenido.

Es notable un himno marcado con un número LXXXIV que copiamos de la colección Méndez. Ruega al Sol por la salud del Inca moribundo. Tras fervoroso vocativo, pide al dios que no permanezca lejos del soberano, quien no cesa de llamarle con los ojos y las manos, puesto que

*Manan simin*
*Kanñachu,*
*Ttipinkana*
*Samaiñin.*

Ya no tiene
Palabra,
Ya se acaba
Su aliento.

La insistencia de la imploración es intensa y busca que la omnipotencia del Sol ponga la mano sobre la agonía del monarca, y el poder de su fuego sagrado, y el milagro de su esencia divina. Es menester que el Inca viva, porque lo necesita el Cuzco y porque el imperio entero está sollozando por su salud. Si se opera el prodigio, habrá fiesta en el Cuzco, se sacrificará un centenar de llamas y la sangre del holocausto llevará al corazón del dios el agradecimiento de los vasallos. En la estructura del poema hay una sencillez, una espontaneidad difícil de conseguir en nuestros tiempos. Ninguna palabra está de más y todas parecen caer con un susurro semejante al que produce la brisa entre las ramas.

Un *jailli* de profunda intensidad es *Runa kámaj.* Compuesto en pentasílabos, canta al dios invisible de los Incas en la hora del amanecer. El mundo, al inundarse de luz, se abre en inmensa actitud de bienvenida. El cielo disipa sus nubes; el sol, rey de las estrellas, extiende su cabellera de oro; el viento junta las ramas de los árboles;

los pájaros cantan; perfuman las flores; los peces se ufanan en la entraña del lago; el río caudaloso brama; la roca se viste de verde; la serpiente, la vicuña y la vizcacha se domestican. Todo esto sucede en el vasto regazo de la naturaleza en homenaje a Viracocha, dios engendrador del universo y creador del hombre. Y el hombre, así como todos los seres y cosas de la naturaleza, también rinde adoración a su Padre y Criador. El poema es un panorama sutil donde cada elemento es una música, un color y un aroma que el fervor humano transforma en plegaria.

*Tijsi Wiraqocha,* himno breve, se caracteriza por su musicalidad y por su sencillez. La deidad omnicreadora arde con lumbre de oro en la noche del corazón humano. Allí, en lugar de la aurora debe abrirse su mirada bienhechora y su aliento debe sustituir a la frescura de la brisa. Su mano generosa debe abarcar la vida del creyente y allí debe otorgarse en eterna floración su potestad.

El *jailli* no era del dominio exclusivo de la religión. Abarcaba también otros campos, como el heroico y el agrícola. Se cantaba las hazañas de los héroes menores, los triunfos del ejército, etc. Estos cantos eran conocidos con el nombre de *atiy jailli* y también con el de *jaiccha.* Igualmente en forma dialogada era cantado el *jailli* agrícola. Este género de composición constaba de estrofas de diversa estructura seguidas de estribillos peculiares. Un coro compuesto de los sembradores entonaban las estrofas, que eran respondidas con los estribillos por otro de mujeres y niños que ayudaban en la faena. Garcilaso hace una descripción pintoresca de las siembras que todavía le fue dado ver en el Cuzco. Guamán Poma las narra en una forma muy parecida.

El *jailli* agrícola no se concretaba a cantar la siembra, sino también, a lo largo del año, el crecimiento de las sementeras, su madurez y finalmente la cosecha.

Un ejemplo de *jailli* agrícola tenemos en *¡Ayau jailli!* El coro de labradores comienza el canto:

*¡Ayau jailli, ayau jailli!*
*¡Kaiqa tajlla, kaiqa suka!*
*¡Qaiqa maki, kaiqa jumppi!*

El coro de mujeres responde:

*¡Ajailli, qhari, ajailli!*

¡Ea, el triunfo! ¡Ea el triunfo!
¡Hé aquí el arado y el surco!
¡Hé aquí el sudor y la mano!

El coro:

¡Hurra, varón, hurra!

Continúa la especie de diálogo en que los hombres echan de menos a las princesas, a las hermosas, al mismo tiempo que a la semilla para la siembra. El canto de las mujeres, más que una respuesta, parece un eco del de los hombres. Estos invocan al Sol y a *Wiraqocha* en medio de sus exclamaciones rituales y piden que la simiente llegue al vientre de Pachamama, allí donde ha de germinar para fructificar. El poema termina con el hallazgo de las princesas, de las hermosas y con la exclamación de las mujeres que semejan expresar su reconocimiento del vigor productivo del hombre.

Otro *jailli* agrícola es *Jailliniña.* Los hombres se regocijan de haber acabado la siembra. En su imaginación se acelera el nacimiento de la planta, la cual pronto se coronará de flores y se hinchará de mazorcas. Luego vendrá la cosecha y el Sol lloverá oro y la Luna plata para la frente y el corazón del Inca.

## 3. *EL ARAWI*

Aparte del *jailli* en su triple cauce, la lírica disfrutaba de amplio horizonte y su temario era limitado dentro de una diversidad de estilos de composición. El *arawi,* el *wawaki* y el *taki* constituían los principales tipos de verso cantado. El *wayñu,* la *samakueka,* la *qhaluyo* eran además géneros de danza. El *aránway* y el *wanka* no requerían música y eran simplemente recitables.

El *arawi,* por razón de su propia etimología, durante mucho tiempo era el nombre con que se conocía todo verso, toda canción. Tenía su origen en el verbo *arawiy,* que significaba versificar. *Aráwij* o *arawiku* eran dos formas sustantivales con que se designaba al versificador, esto es al poeta. Con el transcurso del tiempo y conforme venía evolucionando la poesía, se circunscribió el significado de la palabra *arawi* a una manera peculiar de poesía amorosa. Esta manera se fisonomizaba por la delicadeza del sentimiento, por el sentimiento puro que debía dominar en el verso en virtud de las limita-

ciones que sufría la expresión del amor en sus actitudes animadas por la alegría o por el dolor. En ningún momento admitía el *arawi* explosiones de erotismo malsano ni derrames de desesperación.

Algunos escritores suponen que este género servía particularmente para cantar la tristeza del amor, acaso en vista de las muestras que hay en el *Ollántay* y de los que se conocen desde los tiempos coloniales. Es un error proveniente de la falta de documentación, del escaso detenimiento en el estudio de la materia. Es innegable que era el estilo de composición que más se prestaba para ese fin, porque no iba unido a la danza; pero no es evidente que se lo hubiese creado como vehículo exclusivo del dolor de amor. Ejemplos que nos ofrecen Guamán Poma y otros nos lo demuestran. La circunscripción del *arawi* en el tema del dolor fué sólo obra de la conquista. La crueldad extremada con que los españoles trataban la vida y el espíritu del indio, hizo que éste no pudiera expresar su amor sino asociándolo a sus padecimientos. El dolor era su pan, su agua y su atmósfera; de modo que su amor era también sufrimiento; sufrimiento, ante todo porque la hembra le era exasperadamente disputada por el blanco. La música tuvo que seguir el mismo rumbo; antes había llevado un suave tinte de melancolía, de acuerdo con el paisaje y con los contrastes de la vida que a veces solían ser duros; ahora tomaba el dolor como un *leit-motiv*. Y es este *arawi* el único difundido, el que proporciona el material de experiencia a los escritores.

El *arawi* podía ser de naturaleza triste evidentemente; pero también podía expresar alegría y felicidad. Tomaba distintas denominaciones de acuerdo con el tema. *Jaray arawi* era la canción del amor doliente; *sankkay arawi*, la de la expiación; *kusi arawi, súmaj arawi, warijsa arawi,* las de la alegría, la belleza, la gracia, etc.

Un bello ejemplo de *jaray arawi* tenemos en *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. El amante canta el infortunio de la separación. En versos compuestos sobre medida dispar, el autor ha conseguido una armonía y una sonoridad que otorgan al conjunto un claro sello de esplendidez. El contenido es un encadenamiento de imágenes audaces y vigorosas, ordenadas con un efecto lírico notable:

*Sijllallay, chinchirkuma*
*Kajtiykicha*
*Umallaypi, aunqorurullaypi*
*Apaykachaykiman.*

Si fueras flor de chinchercoma,
Hermosa mía,
En mi sien y en el vaso de mi corazón
Te llevaría.

Hay dolor, el dolor de la herida abierta por la ausencia, el dolor producido por la quiebra de la dicha; pero no hay desolación. En medio hay una esperanza, y ésta va creciendo en el curso del poema.

Por la misma razón de escribir para el rey de España y para lectores españoles, ansioso de conseguir un trato mejor para su pueblo, Guamán Poma, inteligencia inquieta y exuberante, de cuando en cuando incrusta en los versos que transcribe alguna palabra castellana, particularmente si se trata de *Dios*. Así, en este poema, ha sustituído al Sol o tal vez a *Wiraqocha* o al Inca con la deidad bíblica. El autor de *Nueva Corónica* no desperdicia ninguna oportunidad de mostrar que ha renunciado a la idolatría de sus mayores y proclama por doquiera que el dios de Israel es el único verdadero y posible. No vacila, entonces, en quebrar la integridad de los poemas con adiciones o sustituciones de la naturaleza que anotamos.

Hay en la obra de Guamán Poma un *sankkay arawi* breve y sencillo en el que el poeta llama en su auxilio al padre cóndor y al hermano *huamán*. Ellos podrán salvarlo, por lo menos llevar la noticia de su cautiverio a sus padres. Al cóndor le dice:

*Yaya, kachapúrij,*
*Qillqa ápaj chhaski,*
*Púrij simillayta,*
*Sunqollayta*
*Apapulláway*
*Yayallayman,*
*Mamallayman*
*Willapulláway.*

Padre mensajero,
Conductor de nuevas
Haz que lleguen a mi padre
Y a mi madre
La tristeza errante
De mi acento
Y la angustia
De mi corazón.

Un *warijsa arawi* que encontramos en la misma obra se halla compuesto a base de exclamaciones y en forma dialogada al estilo del *jailli* agrícola. Cada verso es un labio de donde brota el júbilo en luminosa exaltación. Aquí, el amor es un pretexto del todo cubierto por anchas eclosiones de algazara.

*¿Ttikayajchu chajrayki?*
*Ttikay tumpalla samúsaj!*

¿Hay flores en tu sementera?
¡Vendré con el pretexto de las flores!

Dicen los hombres y después una mujer exclama:

*¡Ajailli, chaymi palla!*
*¡Ajailli, patallampi!*
*¡Ajailli, chaymi ñustta!*

¡Hurra, sí, ésa es la dama!
¡Hurra, ahí está, en el borde!
¡Hurra, sí, ésa es la infanta!

Los *arawis* más intensos y bellos que quedan de la era incaica son sin género de duda aquellos tres que a manera de cantos corales aparecen en el *Ollántay*.

El primero es un poema creado por una sensibilidad y por un talento que sólo puede existir en un gran poeta. Por desventura, su intensidad lírica desaparece casi del todo en el tamiz de la traducción. Su estructura formal no le asemeja a poema alguno de origen occidental de los siglos pasados. El poeta ha elegido el símbolo de la *tuya,* avecilla inocente a quien acecha la muerte en el mismo maizal que le ofrece alimento. La imagen se muestra, golpea e insta detrás de cada verso, insistente, pertinaz como el propio peligro. Lejos de engendrar monotonía, aquella repetición produce efecto de ensanchamiento, de vigor singular y borra totalmente la idea del autor, a la manera de la mata de flores que no hace pensar en la tierra que la alberga.

He aquí un trozo de aquel magnífico poema:

*Ppisqaqata watúkuy,*
*Tuyallay, tuyallay,*
*Sipisqata qhawáriy,*

*Tuyallay, tuyallay,*
*Sunqollanta tapúkuy,*
*Tuyallay, tuyallay,*
*Phuruntátaj maskkáriy,*
*Tuyallay, tuyallay...*

Echa de ver al *ppisqaqa,*
*Tuyita, tuyita,* mía,
Ahí le tienes ahorcado,
*Tuyita, tuyità* mía,
Pregunta a su corazón,
*Tuyita, tuyita,* mía,
Trata de hallar su plumaje,
*Tuyita, tuyita* mía...

Si la infeliz come un solo grano, morirá irremisiblemente. Ahí está el cadáver del *ppisqaqa,* otra ave incauta que por un delito parecido tuvo que perecer.

El segundo *arawi,* compuesto en estrofas de cuatro versos octosílabos, es un símbolo y una síntesis de la tragedia del amor fiel. Se trata aquí de dos palomas enamoradas. Sorprendidas un día por el rigor de la nieve, una de ellas se aleja en su ansia de salvarse. Es la primera vez, en su vida, que se separan. La que se fue, cree que la amada habrá perecido, y la llora amargamente:

*¿Maymi, urpi, chay ñawiyki,*
*Chay qhasqoyki múnay múnay,*
*Chay sunqoyki ñujñukúnay,*
*Chay llamppu wátuj simiyki?*

¿Dónde, paloma, están tus ojos,
Dónde tu pecho delicado,
Tu corazón que me envolvía en su ternura,
Tu voz que con su hechizo me embriagaba?

En efecto la compañera, buscándola por campos y riscos, ha ido a hundirse en el seno de la muerte. Este poema es de muy alto valor lírico, pero también es el que pierde en mayor proporción su esencia al ser vertido a otro idioma.

El tercer *arawi* se halla construído también en estrofas de cuatro versos. El primero y el tercero son decasílabos compuestos y alternan con pentasílabos. En el poema, transparente como el cristal de una lágrima y fresco igual que la brisa mañanera, palpita un dolor

dulce y profundo, asociado a la belleza sin par de Kusi Qóyllur, novia imposible de Ollanta. La música pura de los versos reconstruye los ojos, los labios, el cuello, la juventud recién amanecida de la lejana, de la perdida Kusi Qóyllur. Es ella misma quien se anima en los versos y se marcha luego dejando al amante su imagen como único testimonio de su amor. El la ve, la envuelve en su ternura; pero al final siente que su mano, al contacto de la propia, se convierte en el frío de la escarcha.

*Qqeqe makinri llullu kayninpi*
*Kullarinpunin.*
*Rukanankuna phaskakuyninpi*
*Chhullunkuy kutin.*

Sus suaves manos de choclo en cierne
Siempre acarician.
Pero sus manos al deslizarse
Vuélvense escarcha.

Es éste el más alto entre los tres *arawis*, un poema ejemplar, cuya calidad extraordinaria han tratado de imitar varios poetas bolivianos y peruanos del siglo XIX, sin haber conseguido aproximársele siquiera. La garra del contenido es tan aguda y penetra tan hondo, que gusta más mientras más se lo lee. Nos viene con el embrujo de toda gran creación.

La lírica del Incario nos ofrece todavía en este género un poema semejante en forma y calidad al tercer *arawi* del *Ollántay*. Esta semejanza dió lugar a toda una confusión que, comenzando en los años iniciales de la República, ha durado hasta hace poco en muchos de aquellos que no conocían el drama quechua. Todavía en 1940 el folklorista Teófilo Vargas incorporó el poema al primer tomo de sus *Aires Nacionales de Bolivia* bajo el título de *Ollántay - Yarabí,* con la música que en tiempos del Incario debió haber correspondido a los versos propios del drama. Pero el poema nos fué dictado en 1922 por Ismael Vásquez, como un *jaray arawi.*

Estos versos fueron traducidos y cantados en los salones aristocráticos de Bolivia durante la primera mitad del siglo XIX, conforme nos relata Nataniel Aguirre en *Juan de la Rosa.*

*Súnqoy phatanña waqayniy juntta*
*Qan urpirayku.*
*Imasis kasqa, tukuy purispa,*
*Qanmán karúnchay.*

Estallar quiere mi seno henchido de amargo llanto
Por tí, paloma.
Cuán doloroso había sido vivir errante
Lejos de tí.

Así comienza el *arawi,* con una música que parece producida por una lágrima cálida que cayera sobre un cristal prodigiosamente sensible.

El poema entero es una queja del amante que padece los martirios de la ausencia. Queja que arranca el amor quebrado por la ley, queja del *mitimacu* que no volverá a ver los ojos ni las manos de la amada. Palpita en los versos un dolor tan tierno y tan bellamente expresado, que el conjunto constituye una creación que sólo pudo haber sido lograda por un genio poético demasiado alto. Véase esta estrofa:

*Munákuy jina sinchij chhikiqa*
*Manan kanmanchu.*
*Jatun onqoypis unanchayníypaj*
*Manas chhikachu.*

No hay en el mundo mayor desdicha
Que el amar mucho.
La muerte misma, para alejarse,
No basta entonces.

4. *EL WAWAKI*

El *wawaki,* poema de sabor peculiar, se cantaba en forma dialogada. El amor chancero, el ingenio aguzado por el afán galante del hombre y la posición de apariencia defensiva de la mujer daban vida a este estilo de composición. Un coro formado de individuos de un sexo iniciaba el canto y era respondido por otro del sexo opuesto. Una modalidad distintiva del *wawaki* estaba en un estribillo de una sola palabra que a manera de exclamación se repetía detrás de cada verso. Esta repetición no produce monotonía ni desvirtúa el poema; al contrario, le da un relieve sugestivo, un fondo persistente sobre el cual se destaca la belleza del conjunto. Ninguna

poesía antigua de Europa ni de otros continentes nos ofrece ejemplos de tal naturaleza. Los poetas europeos primitivos, particularmente los franceses, como Charles d'Orléans (1391-1465), Clément Marot (1495-1544), etc., frecuentaron el estribillo, pero colocado siempre al final de la estrofa, nunca detrás de cada verso. Además, el estribillo tenía cabida sólo en determinados géneros de composición, como la balada y el rondel. Los quechuas emplearon este recurso casi en toda su poesía, en el *jailli,* en el *arawi,* en el *wawaki,* en la *qhashwa,* etc. De modo que ésta es una característica que, al otorgar una fisonomía inconfundible a la lírica del Incario, descubre también su origen, pues no será posible admitir que poetas coloniales, occidentalizados hasta lo inverosímil, se hubiesen complacido en versificar quebrantando los cánones inflexibles de su tiempo.

El *wawaki* se cantaba principalmente en las festividades consagradas a la Luna o durante las épocas en que había que cuidar las sementeras, de noche, de los perjuicios que ocasionaban en ellas el zorro, la *añathuya* y otros animales dañinos. Entonces, al borde de los maizales se reunían los jóvenes de ambos sexos y se esparcían con los cantos de la *qhashwa* y el *wawaki.* Poseemos una muestra que da una idea cabal de lo que él era. Hé aquí unos versos:

AUKIKUNA:

*Killa ppunchaullapi*
*¡Ari!*
*Wajyapayawanki*
*¡Ari!*
*Qayllaykamujtiyri*
*¡Ari!*
*Rittiman tukunki*
*¡Ari!*

ÑUSTTAKUNA:

*Wajyapayajtiyri*
*¡Mana!*
*Chhaskímuy sinchita*
*¡Mana!*
*Ritti tukujtiyri*
*¡Mana!*
*Jícchay ninaykita*
*¡Mana!*

LOS PRÍNCIPES

Sólo a la luz de la luna
¡Sí!
Llamarme simulas
¡Sí!
Y cuando me acerco
¡Sí!
Te truecas en nieve
¡Sí!

LAS PRINCESAS

Y si llamarte simulo
¡No!
Presuroso acude
¡No!
Si me trueco en nieve
¡No!
Echame tu fuego
¡No!

Este género no ha podido desaparecer hasta nuestros días. Pero sí se lo ve lamentablemente desvirtuado y son los *chacareros*, cuidadores nocturnos de los maizales, quienes se encargan de perpetuarlo. Hoy día se lo llama *wawakiyanaku* y ya no se lo canta, sino se lo declama, aunque con una entonación que bien puede considerarse como un canto. A igual tiempo vive alejado del tema del amor, puesto que el papel de *chacarero* es exclusivo del hombre. La sátira dispone de un campo sin restricciones en estos versos, desde la ironía fina e ingeniosa hasta la más dura mordacidad; el género admite todo aquello que pueden decirse en verso los hombres sin degenerar en reyerta.

## 5. *EL TAKI*

El *taki*, estilo de verso cantado, era seguramente el que de mayor amplitud temática gozaba. Forma sustantival del verbo *takiy*, cantar, podía expresar cualquier actitud del espíritu, o cualquier momento de la vida, o simplemente algún signo o virtud de la naturaleza. El amor no le era ajeno y es precisamente en este orden que se nos ofrece en la antología de Farfán un poema que es todo un dechado de sencillez y de primor tanto en su versificación cuanto en su con-

tenido lírico. Son unas pocas estrofas que llevan el título de *Taki.* En ellas, a base de bien logradas imágenes el *arawiku* canta la imposibilidad de su amor, mostrándonos a la amada en la hermosura de la flor, en el candor de la paloma, en la bondad del árbol y en los atributos de bien o de belleza de otros elementos de la naturaleza; entre tanto, frente a cada una de estas imágenes se alza el contraste de otras en que el enamorado se pinta con pinceladas magistrales como una simple espina, o un odioso insecto, o una noche de pena, y en momento alguno le falta un vigoroso factor de contraposición delante de aquellos en que se hace resaltar las cualidades de la mujer objeto de sus cuitas. El poema empieza con esta estrofa:

*Qanmi kanki súmaj ttika,*
*Ñuqatajmi tturpu khishka;*
*Qanmi kanki kusi káusay,*
*Ñuqatajmi llaki míray.*

Hermosa flor eres tú,
Punzante espina soy yo;
Tú eres ventura hecha vida,
Pesar que cunde soy yo.

Las estrofas, y en ellas las imágenes, se suceden con naturalidad y con frescura, a la manera de los gorjeos de las aves en la hora del amanecer. El dolor que late en ellas permanece casi oculto, como las aves en las frondas, entre las excelencias del pequeño poema, que termina con esta inimitable estrofa:

*Llika-llika yúraj phuyu,*
*Miskki unu cchuya pujyu;*
*Kapuwanki llamppu llulmi,*
*Ñuqatajmi yana llanthu.*

Blanca nube, la más leve,
Dulce fuente de agua pura,
Tú serás mi dulce engaño,
Yo seré tu oscura sombra.

## 6. *EL WAYÑU*

El *wayñu* era la expresión lírica más completa del indio quechua, por lo mismo que se realizaba en las tres formas artísticas más expansivas con que cuenta el hombre: música, poesía y danza. La

música del *wayñu* era menos subjetiva que la del *arawi*. Era una interpretación de la naturaleza circundante. Captaba tanto la placidez de la llanura como la majestad de las cumbres, tanto el murmullo del manantial como el remolino del viento, tanto el colorido del día como las sombras de la noche. El todo era una palpitación telúrica que se sentía flotar en el aliento del hombre. La danza tenía carácter colectivo, pues la ejecutaban muchas parejas a igual tiempo. Hombre y mujer, frente a frente, unidos por las manos, se entregaban a la corriente de la música. Encima de todo, la poesía deshojaba la emoción del amor, desvestida de todo objetivismo sensual. El dolor tenía a su vez un ambiente muy restringido y no eran admitidos los temas no relacionados con el amor. De modo que este género se hallaba perfectamente caracterizado, tanto por su triple fisonomía de música, poesía y danza, como por su misma realización técnica.

En la compilación de Farfán encontramos un bellísimo ejemplar de *wayñu,* compuesto en estrofas de ocho versos pentasílabos. Su ternura y su sabor a miel nueva, junto con el sentido parsimonioso de su arquitectura métrica, hacen de él un prodigio lírico difícil de ser superado. Como toda la poesía quechua precolombina, su calidad se levanta en la fuerza de la metáfora y en la virtud de la imagen. El *arawiku* se reduce a mostrarnos a su modo seres y cosas de la naturaleza; nosotros nos encargamos de ir labrando la incomparable hermosura de la mujer que inspira los versos. El infinito amor que circula en ellos como la sangre en las venas, fluye por sí solo en la música de las imágenes, en el embrujo integral del poema, sin que haya una frase deliberada para expresarlo. Tenemos aquí un fragmento:

*Phullu llijllayki*
*Titka allwisqa,*
*Quori qqaytuwan*
*Súmaj minisqa;*
*Munakuyniywan*
*Chhichin khipusqa,*
*Ñawiy rikkiwan*
*Matti awasqa.*

Manto tejido
De flores llevas;
Su trama fue hecha
De hilos de oro;

Sus finos flecos se hallan atados
Con mi ternura
Y con el ansia de mis pupilas
Asegurados.

## 7. *LA QHASHWA*

La *qhashwa* era el canto y la danza de la alegría. Dentro de modalidades festivas, buscaba temas inundados de sol, abrumados de buena cosecha, con caminos de torrentes y con algazara de *raymi.* Era el regocijo hecho música, poesía y danza. El amor solía también hacerse presente en este género, por lo mismo de que él era propio de la juventud. Jóvenes de ambos sexos, reunidos por las noches junto a las sementeras cantaban y danzaban la *qhashwa* por parejas, al son de quenas y antaras, alternándola con el *wawaki.* Una muestra sabrosísima nos ofrece Guamán Poma, aunque adaptada en cierto modo a su ensueño de grandeza y liberación. He aquí unos versos:

*¡Saukay patapi!*
*¡Kusi patapi!*
*Qhápaj Inkawan*
*Kamaykusqayki.*
*¿Imaimi qhápaj*
*Apu wamanchawa,*
*Pumachawa,*
*Yaru willya?*

En la llanura del regocijo,
En la llanura de la ventura,
Con el Inca magnánimo
Te he de hacer encontrar.
¿Por dónde está el potente jefe,
El del linaje del halcón,
El del linaje del puma,
Nieto de grandes?

Algunos fragmentos de *qhashwa* se encuentran todavía dispersos entre la poesía popular de hoy. Tienen interés, porque inclusive perpetúan el significado del vocablo, estas estrofas que se oye cantar en días de carnaval:

*Killa pura kajtin*
*Saukata maskkaspa.*
*Saukari ñusttaypa*
*Sunqonpi pakasqa.*

*Ñusttay anyapuwan*
*"Warma kanki" nispa.*
*¡Mamay kachamuwan*
*"Qhashwakúmuy" nispa!*

Porque es plenilunio
Busco regocijo;
Pero él está oculto
En el corazón de mi infanta.

Pero mi infanta me rechaza
Porque soy muy joven,
Sin saber que mi propia madre
Me mandó a holgar.

## 8. *EL ARANWAY*

El *aránway* era un género de poesía humorística que a veces se confundía con la fábula, pues no era raro ver a los personajes humanos sustituídos por bestias, entre las cuales los tipos más comúnmente utilizados eran el zorro, el jaguar, el mono, etc. El zorro, contrariamente a lo que sucedía en la literatura de la antigua Europa, desempeñaba un papel nada airoso, pues era objeto de las burlas más refinadas. Esta poesía se recitaba principalmente en las faenas de la cosecha, entre los soldados en campaña o entre los que se ocupaban de las obras públicas. Sabido es que todas las obras públicas (calzadas, acueductos, puentes, templos, etc.) eran ejecutadas en un ambiente cargado de música y de poesía.

Poseemos una fábula corta en que son protagonistas el zorro y el pato. Otra, en que actúan el zorro y el mono. En ésta, el zorro atormentado por el hambre decide comerse al mono, el cual, astuto e ingenioso, grita que detrás viene el tigre; asustado el zorro mira atrás y entre tanto ha desaparecido el mono. Furibundo el zorro se lanza en busca de su presunta víctima y da con ella al cabo de cinco días. El mono aparece apoyado como puntal contra una pared y le dice:

*Perqa ñattuwasun,*
*Iscayninchis wañusun,*
*Kurkuman rináypaj*
*Qqemiríkuy kayman.*

Nos ha de aplastar el muro
Y moriremos los dos.
Por una viga iré yo
Y tú ponte en mi lugar.

Obediente el otro queda apuntalando la pared y el mono desaparece. Después de mucho esperar, el zorro se da cuenta de que ha sido burlado y parte nuevamente en busca de la presa, dando al cabo con ella. El mono se defiende con un nuevo engaño; pero la persecución del zorro es tenaz y no se detiene hasta encontrarlo. Finalmente el mono simula cavar una fosa para enterrarse mientras pase la lluvia de fuego que anuncia el águila, y que no tardará en caer. Atemorizado el zorro insinúa a su presa que le ceda la fosa y lo entierre sin pérdida de tiempo. El mono se apresura a complacer a su perseguidor, y de esa manera se salva definitivamente.

## 9. *EL WANKA*

El *wanka* era un género que tenía asombrosa afinidad con la elegía europea. Como ésta, se encargaba de lamentar la desaparición de los seres queridos o de los personajes ilustres, exaltando al mismo tiempo sus virtudes y sus hazañas.

Ejemplo de *wanka* tenemos en uno que nos fué dictado, de su colección, por el doctor Ismael Vásquez. Exasílabos que alternan con tetrasílabos en estrofas de cuatro versos, el conjunto es un lamento que resuena en una profundidad colmada de desesperanza. La imagen aparece aquí, como en toda la lírica del Incario, en función de elemento básico de la composición. El muerto era un árbol corpulento de generosa sombra, era el camino de la vida, la cascada que solía arrullar con la dulzura de su canto.

*Rijraykipi súnqoy*
*Qqesacharqan,*
*Llanthuykipi sáukay*
*Ttikarqan.*

En tu ramaje anidó
Mi corazón,
Mi regocijo a tu sombra
Floreció.

Pero ahora se marcha solo, con los ojos y los labios cerrados, para siempre. El ser que queda no sabe qué árbol podrá en lo sucesivo otorgarle su sombra, ni qué cascada le dará su canto.

El pequeño poema termina con esta estrofa que pinta lo inmensa y dolorosa que será la soledad del que aun vive:

*¿Imaynata sápay*
*Qhepakúsaj?*
*Túküy pacha kanqa*
*Ñuqápaj cchússaj.*

¿Cómo he de poder quedarme
Tan solo?
El mundo será un desierto
Para mí.

Un poema paradígmico en este género es la elegía compuesta a la muerte del Inca Atawallpa. Juzgamos que este poema debe ser considerado dentro del ciclo precolonial, por razón de que conserva todas las características de la poesía tawantinsuyana, pues no existe en él asomo alguno de influencia española. Creado por algún *arawiku* llegado a su plena madurez antes de la conquista, constituye un testimonio de tan alto valor y de índole tan indiscutible, que por sí solo podría servir, como el *Ollántay,* para probar la existencia de toda una literatura. Evidentemente una muestra de semejante magnitud no puede menos que hacer pensar en una literatura largo tiempo cultivada.

Está compuesto el poema en versos eneasílabos que alternan con tetrasílabos, sin rima sometida a un canon. Es un lamento que brota desde las entrañas de la tierra y se expande en la atmósfera oscureciendo el día y estrujando de dolor seres y cosas.

*¿Ima kkuychin kay yana kkuychi*
*ayarimun?*
*Qhosqoj aukanpaj míllay wacchi*
*Illarimun.*
*¡Túkuy imapi sajra chijchi*
*Ttakakamun!*

¿Qué iris nefando en este negro
Iris que se alza?
Horrenda flecha el enemigo
Del Cuzco blande.
¡Granizada siniestra por doquiera
Se desparrama!

Así comienza la elegía, pintando el estupor producido por la imagen del arco iris que de improviso, en lugar de sus siete colores ofrece el negro de la tragedia. Pero el corazón había presentido ya al abejorro de las desgracias irreparables y ahora ve que el Sol se ennegrece de un modo misterioso y que desciende a amortajar el cadáver del Inca. La tierra entera se ha cubierto de niebla y la Luna está enferma de angustia, mientras las peñas se derrumban y el río grita vencido por el dolor.

*Yáwar wiqe qhechu - qhechu*
*Kusinmanta,*
*Rírppuy phajcha wiqellánwan*
*Ayallanta.*

Lágrimas de sangre arrancadas
De la ventura ida,
En vuestro espejo retratad
Su cadáver.

¿Hay una desolación más pura y más profunda que ésta que grita desde la grandeza de esta imagen? Pocos maestros de la poesía universal consiguen encerrar en una imagen construída tan sencillamente una emoción de tanta intensidad como hay en estos cuatro versos que del pasado feliz exprimen lágrimas de sangre y en ellas nos muestran el cadáver del soberano con quien termina una era de venturanza para siempre. Y esas lágrimas no solamente copian el cadáver, sino que con su caudal de ternura bañan el regazo de aquel que poseía muchas manos para obsequiar el bien y cuyo corazón era un ramaje que albergaba generosamente a los vasallos. Un dolor mortal pesa sobre la reina, las infantas se enlutan como viudas y los súbditos desfilan silenciosos hacia la última morada del Inca.

A pesar del cuantioso rescate y de todas las dádivas, el enemigo blanco, empujado por su codicia, terminó por ahorcarlo. Y ahora los que quedan, vacilantes, con el pensamiento que les abandona, desterrados del mundo que era suyo, sin refugio y sin amparo, se pierden bajo las crueldades de un martirio que nunca terminará.

*Ñujñu wácchij ñawillaykita*
*Kicharímuy,*
*Ancha qókuj makillaykita*
*Masttarímuy,*
*Chay samiwan kallpanchasqata*
*Rípuy níway.*

Descúbrenos tus ojos que herir saben
Como flecha magnánima,
Extiéndenos tu mano que concede
Más de lo que uno pide
Y confortados con esa ventura
Dinos que nos vayamos.

Con este grito de inconformidad, con este clamor acaba el poema.

Si hay quienes piensan todavía hoy día que el *Olllántay* fue obra de un dramaturgo criollo o mestizo del Coloniaje, nadie podrá pensar lo mismo de esta elegía. Debió haber sido compuesta al difundirse la noticia de la muerte de Atawallpa, pues todo su contenido habla de una desgracia reciente, no esperada, "sucedida en un instante". El tiempo ensancha las distancias, empequeñece los objetos, diluye los sentimientos. Escrita años o décadas más tarde, el poeta habría puesto ante nosotros un dolor arremansado, reflejando algo de nostalgia y rememorando grandezas teñidas de pretérito. Le hubiera sido difícil presentarnos este torrente que salpica sangre acabada de verter, que junto con aquellos "ojos de sol" que "se han vuelto de plomo" va arrastrando sin remedio la libertad y el bienestar de toda una raza. Y si el poeta no hubiese sido indio, no nos habrían dado sus versos, por bellos que fueran, la sensación de la inmensa tragedia ni el sentimiento de las cualidades paternales del soberano decapitado. Porque este dolor brota de alguien que está viendo rodar la regia cabeza, viendo cómo se detiene su corazón y cómo en sus venas se cuaja la sangre. No es un dolor reconstruído, evocado, sino un dolor producido en el instante por el golpe de la catástrofe. Sólo así pueden los elementos de la naturaleza aparecer en tal forma asociados a la angustia del hombre.

En la antología de Farfán existe también un pequeño *wanka* sobre idéntico motivo, atribuído a un curaca de Alangasí (Ecuador). El escritor ecuatoriano Neptalí Zúñiga en su obra *Atahualpa o la tragedia de Amerindia* transcribe el mismo poema, pero en un texto más extenso. Compuesto en quechua antiguo quitense, vale mucho menos que el anterior, pero palpita en él un dolor concentrado y vivo. Se halla construído en pentasílabos y su contenido se enriquece con símbolos e imágenes que pintan muy bien el panorama indio de los primeros años de la conquista.

## IV

## LA POESIA DRAMATICA

Los QUECHUAS del Incario no cultivaron la epopeya bajo el concepto y en la forma como lo hicieron los hindúes o los griegos. Ellos buscaban la objetivación y la ejemplarización de los fastos nacionales ante la conciencia universal del imperio. Con este criterio y en vista de que la magnitud de los grandes hechos no hallaba cabida en el verso cantado, optaron por componer obras capaces de reproducir ante los ojos del pueblo los episodios que él necesitaba conocer y comprender. De aquí que en lugar de labrar poemas limitados tanto en su manera de desarrollo como en su efecto y ante todo en sus posibilidades de difusión, derivaron hacia el teatro. Los *amautas* componían las piezas que debían entregar al público las grandes hazañas de los Incas, las de los guerreros notables, todas las glorias, en fin, cuyo conocimiento era necesario. Claro está que también motivos amorosos, los que mostraban la clemencia y generosidad del monarca, los que se ocupaban de la agricultura, de las obras públicas, etc., tenían cabida en el poema dramático. El *Ollántay* se ocupa de la inexorabilidad de un Inca y de la clemencia de otro. El *Usqa Páukar,* drama de origen incaico, pero deformado por el clero español, trata de la construcción de un gran acueducto.

Carecen de fundamento las aseveraciones que sostienen que los quechuas del Incario no conocían el teatro. Si bien no han llegado hasta nosotros muchas obras mantenidas en su pureza e integridad, a la manera del *Ollántay* y de *Atawallpa,* en cambio hay testimonios suficientes que prueban que el teatro era un arte muy conocido entre los indios de la era precolombina. Juan Santacruz Pachacuti Yanki Salkamaywa enumera algunas piezas como *Janansi, Añaysauka, Llamallama* y *Ayachuku,* conocidas y representadas antes de la llegada de los españoles. Martín de Morúa habla también del teatro incaico en las páginas de su *Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Perú.* Bartolomé de Dueñas y Pedro Méndez, invocados por Martínez Arzanz y Vela, relatan la representación, por actores indios, de cuatro obras quechuas antiguas, retocadas por el clero español, en Potosí, el año 1555, al celebrarse con fiestas religiosas la terminación de las luchas entre españoles residentes

en la Villa Imperial. Martínez Arzanz y Vela se explaya en describir el argumento de cada una de las cuatro piezas indígenas. Tres de éstas pertenecían a los tiempos de los Incas y la cuarta fué compuesta por autor indio después de la conquista.

## 1. *APU OLLANTAY*

### a) *Su estructura*

La obra, tal como la conocemos, es un drama dividido en actos y escenas. En esta circunstancia se han fundado principalmente los críticos oficiales para rechazar su origen incaico. Pero no hay que olvidar que la acción de los copistas suele imprimir rastros considerables en las obras que, sin lograr los beneficios de la imprenta, se ven condenadas a ambular manuscritas. Este destino cupo también a la *Historia de la Villa Imperial de Potosí,* de Martínez Arzanz y Vela. El capricho de los pendolistas llegó al extremo de alterar, en alguna de las copias, no sólo el texto sino inclusive el nombre del autor. De igual manera, tratándose del *Ollántay,* los copistas se encargaron de hacerle la división en actos y escenas, a la usanza del teatro español. Con esta reforma no ha perdido ni ganado mayormente. Su estructura integral queda intacta y la técnica empleada en la construcción de la obra nos está diciendo por sí sola que el autor no conoció aquel artificio. Separado el drama en tres actos, los intermedios han sido colocados en puntos más o menos equidistantes, aprovechando llanamente los cambios de escenario que abundan en él como en la tragedia griega y en la shakespeariana. La numeración de las escenas ha tomado en cuenta, a su vez, el movimiento de los personajes como se procedía generalmente en la composición española.

Los opositores del drama suelen también apoyarse en los rarísimos vocablos castellanos que hay agazapados en algunos puntos. Evidentemente la interjección *¡ay!,* el sustantivo *asno,* la conjunción *y* que creen hallar ellos, no existen en quechua. Pero existen las interjecciones *¡Jay!, ¡ayau!, ¡juy!* y otras semejantes. No es difícil explicarse que pudo intervenir en este punto el gusto de algún plumario, o su descuido tal vez, para sustituir con el *¡ay!* español la interjección quechua.

En cuanto al *asno* que figura en una de las primeras escenas,

fácil es explicarse su intromisión, así como sería fácil también restaurar los versos originales. El texto corriente, en el punto en que Ollanta pregunta a su secuaz por el sueño que éste le dice haber tenido, reza así:

Pikichaki.—*Ujasnuta watasqata.* (Vi un asno amarrado)
Ollanta.—*Qanpuni chayqa karqanki.* (Ese has debido ser tú)
Pikichaki.—*Chaychá wiñan kay rinriypas.* (Por eso habrá crecido mi oreja)

Es de notar que en toda la obra se mantiene la rima con bastante regularidad, aunque no con el rigor propio de la metrificación castellana, como veremos en su lugar, pues sólo de cuando en cuando aparece un verso blanco. Pero en el punto que nos detiene, constatamos que los versos transcritos y los dos que les siguen, han perdido la rima. Como bien supone Vicente Fidel López, el acusativo *asnuta* debió haber sido colocado en reemplazo del igual *llamata.* Devolviendo este vocablo a su sitio, el conjunto quedaría, a nuestro juicio, restablecido en esta forma:

Pikichaki.—*Uj llamata watasqata.* (Vi una llama amarrada)
Ollanta.—*Qanpuni karqanki chayca.* (Esa has debido ser tú)
Pikichaki.—*Chaychá wiñan kay kunkayqa.* (Por eso habrá crecido mi cuello)

De un modo natural la rima ha vuelto a los versos, y es posible que éste haya sido el texto salido de las manos del autor. Ahora bien, ¿por qué razones el asno fue incrustado en vez de la llama? Sabemos de sobra que la metrificación castellana de otros tiempos prohibía la aglomeración de asonantes o de consonantes dentro de un verso. Entonces, algún copista entendido en métrica habría tratado de ennoblecer los versos quechuas y no tendría inconveniente en apelar al asno y sus orejas en sustitución de la llama y su cuello.

Revisión parecida se puede hacer de otros vocablos españoles —dos o tres— que hay todavía en la obra.

Respecto de la conjunción *y,* cabe aclarar que ella no está empleada en la obra como tal, sino como adverbio. El adverbio *y* se usa en quechua para dar mayor fuerza a la idea; en algunos casos va después del verbo y en otros delante.

El aspecto de la versificación es otro de los argumentos socorridos de los adversarios. Como aparte de las pruebas insuficientes de Garcilaso nadie ha podido proporcionar otras de ninguna índole

(Guamán Poma no está del todo descubierto), ellos sostienen que los Incas, no habiendo conocido los secretos de la métrica, mal podían haber alcanzado a construir una obra de la magnitud del *Ollántay,* desarrollado en octosílabos perfectamente medidos y rimados. A simple vista parece atendible este modo de razonar. Pero por mucho que como los de ayer no dispusiéramos de mayores documentos, no nos sería imposible destruir este armazón. No hay que perder de vista que el valor específico del drama está hoy ampliamente reconocido y que su calidad ha servido para que se tratase de volverlo producto colonial, ya que de otra manera no habría habido discusiones acerca de su origen incaico. Si la obra encierra virtudes que la hacen vivir al través de los siglos, lógico es pensar que su autor fué dueño de innegable talento y de un gran acervo cultural. Dado el tiempo en que el sector contrario ubica su origen —siglo XVII, edad de oro de las letras peninsulares— aquel talento y aquella cultura habrían cumplido rigurosamente los preceptos de la versificación castellana, sin evadirse de ellos en ningún momento ni en forma alguna. Así se comportaban los poetas y dramaturgos españoles, grandes y chicos, sin excepción. Entonces el *Ollántay* habría satisfecho todas las exigencias de la métrica.

Pero aquellos que poseen nociones de quechua pueden fácilmente observar en los versos del drama las siguientes particularidades: ausencia total de sinalefa; relativa tolerancia en la medida de los versos, de acuerdo con la naturaleza tónica de ellos; ancha libertad en la rima, tanto en su estructura misma como en su colocación y en el número de sus consonantes; permisión para el uso del verso blanco. Estas particularidades, que constituían, entre otras, la fisonomía propia de la versificación de *amautas y arawikus,* eran inadmisibles entre los preceptistas peninsulares; la falta de sinalefa, el quebranto de la medida y las alteraciones de la rima, no sólo hacían perder al verso su jerarquía de tal, sino que decretaban la muerte civil del poeta. El drama tenía que ser compuesto en octosílabos perfectos, invariables, asonantados o consonantados, en este último caso distribuídos en redondillas o, alguna vez, en décimas, aunque para ciertos instantes peculiares se aconsejaba el endecasílabo. Ahora bien, ¿es posible concebir que un autor influído por la cultura occidental, adoptando la métrica española, se complaciera en burlarla y quebrarla a cada paso y en una joya de tan estimables

quilates? El quechua es un idioma riquísimo y no le escasean recursos para labrar versos ajustados al rigor de cualesquier preceptos. Ahí está el poema del *Manchay Puntu,* por ejemplo, escrito en pleno período colonial y ceñido a la métrica, impecable bajo todo punto de vista.

### b) *El argumento*

La acción de la obra, que abarca un espacio no menor de once años, empieza sencillamente. Ollanta interroga a su secuaz Pikichaki si le fue dado ver en su palacio a la princesa Kusi Qóyllur. El secuaz, atemorizado, desea que el Sol no permita semejante osadía, y pregunta a su vez al caudillo si no teme interesarse por la hija del soberano. Con la pregunta salta la pasión en el otro, que no ve obstáculo capaz de interponerse entre la infanta y él.

Desde este momento, Pikichaki se perfila con singulares características de bufón. Gasta un humorismo fino y siempre ingenioso. Para cada situación tiene un gracejo adecuado y no se extralimita ni cae en vulgaridad en momento alguno. Entre tanto, Ollanta se encuentra del todo cegado por el amor y no existe para él más que una sola mujer en el mundo:

*Chay Qóyllur munakusqayqa*
*Intip qayllanpi aswanta*
*Kkanchan, chipchin sapanmanta.*

Esa Estrella que yo adoro,
Enfrente del Sol rutila
Más que cuando está sola.

Acaricia con los ojos, paladea con las palabras y abrasa con su pasión a la imagen incomparable de la amada. Aparece la figura importuna del *amauta* Willka Uma. Ollanta no simpatiza con él, pues sabe que es hechicero y que se complace en vaticinar adversidades. No se equivoca. Además, ya el viejo ha descubierto el drama de su amor y le exhorta al renunciamiento a fin de no ensombrecer la vida del monarca; su pretensión es irrealizable y no hará otra cosa que atentar contra la paz y acaso contra la existencia de la infanta. El amante lo comprende; pero su mal es irreparable. Es grandioso este diálogo en que el *amauta* exhibe el caudal de su experiencia y su visión anticipada del infortunio que no se podrá evitar si el enamorado no detiene los pasos. Este, a su turno, vuelca su pasión

como una fuente de brasas. Sabe la magnitud de su pecado, pues no corre en sus venas sangre de incas; pero la suma de sus fuerzas, en lugar de alejarle, arrástrale cada vez con mayor violencia a los pies de la princesa, porque también ella le ama. En un lenguaje de poesía pura, lograda a base de imágenes creadas con singular acierto, pide la muerte, porque el amor anudó ya su lazo infrangible entre ellos:

*Jatunmin arwiway waska;*
*Seqqokunáypaj watasqa*
*Chaypas, qori qqaytumanta*
*Simppasqa chayqa: kaymanta*
*Qori jucha sípij kasqa.*

Grande es el lazo de mi enredo
Y está anudado para mi flagelo.
Trenzado fue con hilos de oro.
De este modo el pecado
De la ambición nos da la muerte.

Un cambio de escenario nos conduce a la morada de la reina madre, a quien hallamos empeñada en fortalecer el espíritu destrozado de la hija infeliz. Esta desahoga el dolor que le produce la ausencia del amado, aun sin presentir siquiera la tragedia que no tardará en caer sobre su vida. El diálogo es interrumpido por la presencia inesperada del Inca, quien trae un vaso desbordante de ternura para la infanta. El soberano, en este momento, deja de ser el temido semidiós que desgaja montañas y aniquila pueblos con un solo movimiento de su brazo, para convertirse en un corazón que se baña en la dulzura del hogar. Kusi Qóyllur no ha podido ocultar del todo las lágrimas que iba derramando en el regazo materno y, cuando su padre se da cuenta de ello, salva su conflicto bellamente:

*Qoyllurpas waqan sullanta*
*Intin llojsirimujtinqa,*
*Sulari unun purinqa*
*Majcchirinqa chay sallata.*

También llora rocío la estrella
Cuando su Sol está asomando,
Y el rocío, convertido en agua,
Inundará a la estrella enamorada.

Aquí interviene un coro de jóvenes que entran danzando al son de una música peculiar. El coro canta el primero de los tres *arawis* que ya conocemos, el cual por el recurso del símbolo anticipa el destino que aguarda a la pasión imposible de los amantes.

El Inca abandona el aposento, y la reina madre, despidiendo a los jóvenes del coro pide a las doncellas un canto más tierno y menos triste. Ellas cantan el segundo *arawi,* que es también una voz de presagio.

Ollanta, el general predilecto del monarca, conquistador de vastas provincias, brazo invencible del imperio, en audaz oración inspirada por la virtud del amor solicita en matrimonio a la princesa. Las leyes del Estado y las de la religión no sólo prohiben sino que castigan con inexorable rigor a quienes pretenden mezclar su sangre plebeya con la sangre solar de los Incas. En manos del monarca está el fulminar a su atrevido vasallo. Pero, dueño de una serenidad de cumbre, se limita a decirle que no le toca aspirar tan alto y que renuncie a su sueño.

El caudillo abandona el palacio y concibe el designio de rebelarse contra aquel que destruye el único camino de su dicha. La imagen de Kusi Qóyllur está incrustada en todo su ser y todo le habla de ella. Seres y cosas parecen conjurados para acrecentar su infortunio. Un cantor invisible le canta desde lejos un *arawi,* el tercero, el más dulce y más triste que escuchó jamás su corazón revuelto por la catástrofe. En realidad no es ningún cantor sino su mismo corazón el que canta.

Los tres *arawis* desempeñan en el drama un papel semejante a aquel que llenaban los coros en la tragedia griega. Sirven para dar matiz y fuerza a la obra. Esta particularidad ya fué anotada por Enrique Finot en su *Historia de la Literatura Boliviana.* Ellos asombraron a los escritores bolivianos del siglo XIX. Aparecieron comentarios, imitaciones y traducciones. Un ejemplo tenemos en Nataniel Aguirre. Juan de la Rosa nos traduce elocuentemente en varios de sus capítulos la predilección del ilustre novelista por aquellos poemas cuya belleza no podía menos que apoderarse de una sensibilidad como la suya.

En el desarrollo de la acción, el último *arawi* es seguido de un breve diálogo entre el caudillo y Pikichaki. Este personaje ejerce en la obra entera un papel singular, desconocido en el teatro occidental. El drama clásico europeo admitía una breve y muy medida

expresión humorística, condenando todo abuso en el empleo de tal recurso. El drama quechua, no. El teatro incaico, neta interpretación de las realidades humanas, no admitía la tragedia integral. Conocía solamente dos géneros: comedia y drama. En la comedia dominaba la caricatura, la burla, la risa. El drama era el equilibrio resultante de los dos elementos que predominan en la vida humana: el llanto y la risa o, en términos menos gráficos, el dolor y la alegría. En los mortales más desdichados, el buen humor vigila detrás del infortunio y no desperdicia una posibilidad de insinuarse e imponerse. En los propios campos de batalla, después de las horas de cataclismo en que el soldado se inunda de sangre y de pánico, la risa —la alegría— reclama su lugar y circula por las trincheras lavando el espíritu. Los *amautas* eran filósofos realistas y sabían muy bien que el dolor no puede adueñarse del ser humano en la forma concebida por los trágicos griegos, en cuyas creaciones la vida languidece y se acaba en una noche sin término. Los quechuas veían que en la existencia del hombre la noche alternaba con el día, la sombra con la luz, el infortunio con la dicha, la pena con la alegría. Y ese conocimiento cristalizaba en su teatro. La prueba se nos ofrece en el *Ollántay,* que no es íntegramente una tragedia, ni una comedia, tampoco un drama a la usanza europea. Es una obra en que el dolor tiene su contrapeso constante en el buen humor, en un humorismo pulido por el arte. Este factor de equilibrio está en Pikichaki, el secuaz ingenioso que anda provisto de un inagotable caudal de sabrosas ocurrencias.

En el diálogo que sigue al tercer *arawi* existe un punto en que el secuaz hace resaltar la prodigalidad del guerrero con todos y sus mezquindades con él. Cuando se le pregunta qué le hace falta y para qué, contesta:

*¿Imapaj? Cháypaj, káypaj...*
*Ujman ppachata qonáypaj,*
*Uj qolqeyta rikunánpaj*
*Ñoqatari manchanánpaj.*

¿Para qué? Para esto, para aquello...
Para obsequiar ropa a unos,
Para que otros vean mi plata
Y me guarden temor.

Pikichaki desea tener ropa de más para obsequiar y objetos de plata cuya posesión le dé categoría y le haga temido y respetado.

Este es el contenido de esos versos y se explica por una costumbre universal que había en el imperio. El Inca obsequiaba su ropa, sus vasos de oro y sus armas a sus curacas y generales predilectos. Estos hacían lo propio con sus subalternos de mayor valía. Todos los hombres de jerarquía y todas las autoridades en esta forma premiaban el mérito de los vasallos. Era un honor, una distinción demasiado grande el recibir un regalo de esta índole de manos de un jerarca, y era todavía un honor más grande el hallarse en condiciones de hacer regalos. Este pasaje, en la versión española que se hizo de la francesa de Pacheco Zegarra, se encuentra deformado de una manera que demuestra con harta elocuencia los procedimientos de que se han valido los españoles de todas las épocas para desacreditar la cultura quechua. En la versión aludida se lee:

"¿Qué? Comprar esto o aquello... Ofrecer un aderezo a la chica... y luego... quisiera hacer sonar mi dinero: eso da cierta consideración."

No conocemos el texto francés de Pacheco Zegarra. Pero el sentido de probidad y los amplios conocimientos del ilustre cuzqueño no nos son desconocidos. El sabía de sobra que el Incario no conoció la moneda ni el intercambio comercial. El vocablo *qolqe* designaba noblemente al metal *plata* y nunca significó *dinero* antes de la llegada de Pizarro. Además, si bien en el texto quechua hay *qolqe,* no existe *rantiy* (comprar), ni idea de *aderezo,* ni presunción de *chica.* Por tanto nos resistimos a aceptar que Pacheco Zegarra hubiese traducido esos versos en la forma como nos los presenta el español, en quien es manifiesto el propósito de justificar el criterio peninsular que hoy día mismo sostiene que el *Olléntay* es un drama quechua con "ideas europeas".

La prosecución de la obra nos muestra a Pachakútej recibiendo en un *khipu* la noticia del levantamiento de Ollanta e impartiendo a Rumiñawi la orden de marchar con cincuenta mil hombres contra el rebelde.

Por una transmutación de escenario vemos al caudillo ciñendo el *llautu* simbólico y proclamándose soberano de Antisuyu en la clásica fortaleza de Ollantay Tampu. Orqo-Waranqa, guerrero partidario del nuevo Inca, pone treinta mil hombres sobre las armas y los embosca en puntos estratégicos para resistir con ventaja al ejército del Cuzco, cuya aproximación pone tensos los ánimos. No tarda en presentársenos Rumiñawi, desesperado ante la magnitud

de su catástrofe. Sus huestes han sido sepultadas en los desfiladeros próximos por las galgas arrojadas sobre ellas por los soldados de Orqo Waranqa.

La acción se traslada a *Ajllawasi,* del Cuzco, donde una niña de diez años vive al cuidado de las *mamakuna,* sufriendo una orfandad cuyo misterio no sabe explicarse. Todo lo que sabe es que no tiene padres y que vive allí desde que nació. Su extraño cautiverio la lleva a odiar desde ahora la condición de *ajlla* que la aguarda y no quiere pensar en su destino. Una compañera de encierro, Pitu Salla, es la encargada de persuadirla; pero su esfuerzo se quiebra infructuosamente en la firme resistencia de la niña. Esta, al vagar una noche por el huerto del convento ha escuchado lamentos lastimeros de alguna persona condenada a suplicio en un punto que no ha logrado ubicar. La víctima clamaba al Sol y su clamor era angustioso:

*Jinan kaypi, Pitu Salla,*
*Llakillan kikin qqesakun,*
*Wiqellan wiñay sisakun...*

De tal modo, Pitu Salla,
Anida aquí la tristeza,
Florece el llanto sin término...

Así pinta Ima Súmaj, la huérfana cautiva, el ambiente de *Ajllawasi* y prohibe a su amiga toda alusión a su futuro de *ajlla.*

Un nuevo cambio de escenario en que actúan el *amauta* Willka Uma y Pikichaki nos da oportunidad de saber que Pachakútej ha muerto y que le ha sucedido Túpaj Yupanki. Conocemos luego al nuevo monarca y presenciamos la manera como censura la derrota de Rumiñawi. Este es un general de excesivo amor propio y obtiene permiso del Inca para buscar por cuenta propia el camino de la vindicta, bajo la promesa de volver con Ollanta vivo o muerto en las manos.

Con un plan inteligentemente preparado, Rumiñawi se lanza en una aventura que le puede costar la vida. A base de audacia y de astucia consigue ser admitido en la fortaleza donde vive el caudillo rebelde. Se le ha presentado cubierto de heridas y mal vestido, simulando haber sido ultrajado y repudiado por Túpaj Yapanki, a quien pinta como a tirano sanguinario. El caudillo cree en su palabra y le acoge sin sospechar las intenciones de la fingida víctima.

El desarrollo de la acción nos transporta otra vez a *Ajllawasi,* donde los lamentos misteriosos que no faltan ninguna noche, han despertado en Ima Súmaj una inquietud extraña que se manifiesta en un deseo angustioso de saber quién es la persona supliciada. Se da cuenta de que su compañera Pitu Salla no es ajena al secreto. Entonces sus ruegos son tan persistentes y tan conmovedores, que una noche, en horas en que duerme el monasterio, consigue ser conducida a una cueva oculta en el huerto. Allí encuentra un cuerpo casi inerte de mujer. La impresión de Ima Súmaj es profunda al ver aquel cuerpo enflaquecido, aquel rostro agónico, aquella vida que parece muy cerca de su fin. Conversan ambas y la ansiedad de la niña escucha en pocas palabras la tragedia de la cautiva, quien resulta ser Kusi Qóyllur, encerrada allí por orden de su padre Pachakútej. Al mismo tiempo, por el encierro que Ima Súmaj ha sufrido, por su edad y por su nombre, la infanta comprende que está delante de la hija de su pasión, y es muy tierno, entonces, y muy doloroso el reconocimiento de madre e hija. Pero Kusi Qóyllur debe quedar en su cárcel e Ima Súmaj volver a la suya.

La obra nos muestra en seguida un pasaje en que Túpaj Yupanki recibe el mensaje de la victoria. En la celebración del gran solsticio (Intip Raymi) que debía durar tres días, fue llevado a término el plan de Rumiñawi. Este, en la tercera noche de la fiesta, abrió la puerta de la fortaleza, irrumpiendo las legiones del Cuzco y capturando sin resistencia a Ollanta y a sus principales jefes. El general triunfante no tarda en presentarse ante el Inca, seguido de los reos encadenados y pide la muerte para ellos. El dictamen de Willka Uma se inclina por el perdón. Túpaj Yupanki piensa como el *amauta* y no sólo perdona a los culpables, sino que a Ollanta le nombra *curaca* del Cuzco y a Orqo Waranqa le otorga el gobierno de Antisuyu. Este habría tenido que ser el desenlace dentro de las concepciones europeas del teatro. Pero el *amauta* dramaturgo no quiso dejar a Kusi Qóyllur librada a su destino y prolongó el desenlace salvándola por las propias manos del Inca, merced a una bien forjada intervención de Ima Súmaj, y entregándola finalmente como esposa a Ollanta. Como se ve, sólo en el último momento actúan juntos los enamorados. En el transcurso de toda la obra permanece el uno lejos de la otra, sin dar lugar a la escena del *idilio,* recurso infaltable en el drama europeo. Esta circunstancia sola, como muy bien anota Baudin en *El Imperio Socialista de los Incas,* sería sufi-

ciente para descartar toda probabilidad de que el *Ollántay* hubiese sido compuesto en tiempos de la colonia.

### c) *Sus principales características*

El desarrollo del *Ollántay,* como hemos visto, nos ofrece un contenido de carácter netamente realista. No existe en él un solo pasaje, un solo hecho que no sea una interpretación de la realidad ni un solo punto que pueda acusar anacronismo o confusión de lugar. Acaso, por esta razón, sea más bien demasiado realista para la época y para el pueblo donde fué compuesto. El pueblo quechua nunca ha carecido de imaginación ni de inventiva y la prueba está en la riqueza de su poesía, de su música, de su danza, de sus leyendas y de sus fábulas, caudal asombroso que, harto tiempo ignorado y desdeñado, comienza a preocupar a los investigadores y a ser coleccionado.

Pero el arte incaico debió haber atravesado por varias etapas y el advenimiento del *Ollántay* es atribuible a una época realista. Esta debió hallarse en pleno desarrollo cuando llegaron los españoles, pues también resulta de igual carácter *Atawallpa,* compuesto en los primeros años de la conquista, que representan todavía los indios en algunas fiestas religiosas. Probablemente es por ello que el *Ollántay* parece ajustarse al precepto de la *verosimilitud,* esencial para el drama clásico español, aunque éste admite muchas veces la fábula, lo inverosímil, conforme se puede constatar en *La vida es sueño,* de Calderón de la Barca.

También parece haber primado en el poema el concepto de la *unidad,* aunque la *exposición* se halla reducida a unos pocos diálogos, en los que no aparecen juntos los dos personajes cuya pasión es el pretexto de la obra. Pero no podía ser de otro modo. El teatro quechua llegó a un grado de evolución en que los autores tenían que haber descubierto e implantado estas leyes que parecen copiadas de Europa, aunque las mismas se observan también en el teatro primitivo de la India, de Persia y de otros países asiáticos. Todo arte evolucionado, en cualquier tiempo y en cualquier latitud del planeta, descubre por sí mismo las normas que le universalizan y le vuelven imperecedero.

La acción del *Ollántay,* por lo demás, está conducida con sabia firmeza, sin caer en desproporciones, ni recargos, ni abatimientos.

Ella es propiamente episódica, movidísima, casi cinemática. Los hechos abundan, los conflictos se suceden y el interés crece diálogo tras diálogo.

El diálogo, animado de gran vigor y realizado con singular maestría, no afloja en momento alguno y abunda en metáforas e imágenes que acrecientan a cada paso el valor de la obra. El diálogo no es monótono ni pesado, sino más bien cautiva y enciende la atención por su constante novedad y por su colorido siempre armonioso y vivo.

El desenlace es original y edificante si se tiene en cuenta las modalidades generales de la vida en el Incario. Las leyes poseían, más que en ningún otro país del mundo, un carácter divino e inexorable, por lo mismo de que eran dictadas por el Sol, dios omnipotente, por intermedio del Inca, su hijo. Ellas castigaban con la pena de muerte los delitos de traición y de rebelión. Ollanta debía entonces morir, como le hace morir Ricardo Rojas en su *Ollántay, tragedia de los Andes*. Pero este final no habría tenido novedad ni interés, pues ningún rebelde dejaba de morir en la vida real. En ese caso, la obra no cumplía la misión que en el imperio estaba asignada al teatro. El teatro desempeñaba no sólo una función artística o recreativa, sino también, y ante todo, una función social y política. Era el encargado de perpetuar y engrandecer el mito del poderío del Inca, su investidura divina y la suma de atributos sobrenaturales que le colocaban prácticamente en el dominio de la leyenda. Por esto el teatro era el género literario más cultivado y en todos los confines del Tawantinsuyu se representaban de día, en lugares públicos, en todas las fiestas que se celebraban, piezas que hacían llegar al pueblo preferentemente las hazañas de los Incas, su infinita bondad, todo aquello que se consideraba necesario para que el pueblo siguiera creyendo en el monarca, venerándolo y acatándolo. El teatro era, pues, entonces, un resorte más, una institución que ayudaba a las políticas, económicas y sociales en el afianzamiento y elevación del imperio. En esta virtud, el autor del *Ollántay* creó un perdón ejemplar y fué más allá todavía, presentando la liberación de la princesa culpable y la legitimación de su enlace con el caudillo.

Si bien algunos elementos de la obra, *verosimilitud, unidad de acción*, etc., la aproximan al arte dramático español, como también al romano y al hindú, en cambio hemos anotado en las páginas precedentes las diferencias fundamentales que la alejan totalmente del

primero, comenzando de la división en actos y escenas y de la versificación, acabando en el empleo del canto como recurso técnico y en el equilibrio buscado entre el dolor y la alegría.

A propósito hemos reservado para este momento la alusión a una característica que determina por sí sola la absoluta falta de parentesco entre el *Olláantay* y el teatro clásico español. Nos referimos a la distribución escenográfica del poema. El autor quechua, por lo mismo de que su creación ha de representarse en condiciones peculiares, al aire libre, sin tramoya y en día de fiesta, no vacila en trasladar el desarrollo de la acción de un lugar a otro cuantas veces resuelven su imaginación y las necesidades de su plan. Exhibe a sus personajes tan pronto en el palacio del soberano como en la fortaleza del caudillo rebelde, o en *Ajllawasi,* o entre las breñas andinas, o en la morada de la reina. Contamos por todo quince cambios de escenario, quince *cuadros.* El teatro español admite los *cuadros,* pero en un número restringido por el tiempo que se gasta en las renovaciones del decorado, a fin de no dilatar excesivamente el espectáculo y no ocasionar la fatiga del público. Frente a los hábitos escenográficos del teatro clásico peninsular, el *Olláantay* habría resultado prácticamente irrepresentable, pues las exigencias del escenario habrían absorbido un tiempo que el público no hubiese podido tolerar.

Un dramaturgo criollo o mestizo con *ideas europeas,* habría construído la obra de distinta manera. En un lugar del Cuzco presentaba un acto con los amores y el despecho del caudillo, forjando la rebelión en Olláantay Tampu y en el palacio real el perdón. Posiblemente habría intercalado un cuadro con la prisión de Kusi Qúyllur. Es inadmisible que un dramaturgo con cultura española hubiese escrito en el siglo XVII un drama en quince cuadros, sin presentar siquiera una escena con el consabido *idilio* entre los amantes, utilizando el recurso del canto y el del humorismo, metrificando con una libertad que sólo se puede consentir hoy día y pintando un Inca magnánimo que no pudo ser concebido ni por Polo de Ondegardo, ni por Sarmiento de Gamboa, ni por Humboldt.

En 1878 Pacheco Zegarra opinaba en sentido de que el *Olláantay* valía por toda una literatura. No le faltaba fundamento al escritor cuzqueño, como faltaba a los intelectuales americanos de entonces y como falta todavía a los de hoy la fuerza necesaria para desherbar de prejuicios el espíritu y juzgar a la raza tal como ella era, sin

desfigurar las realidades de su vida, las virtudes de su espíritu y el esplendor de su cultura.

## 2. *ATAWALLPA*

Así como dentro de la poesía del Incario hemos considerado los *wankas* compuestos a la muerte del último soberano del Tawantinsuyu, nos toca hacer lo propio con la obra descubierta por Mario Unzueta en el Valle de Cliza. Ella, si bien fue creada en plena etapa colonial, fue el grito de protesta, el último gesto de libertad de la raza. Nada significa el hecho de que aparezcan aquí personajes españoles en determinado momento. El lenguaje, la técnica y la esencia del poema pertenecen íntegramente al pueblo quechua. La obra nació antes de que los invasores hubiesen atrapado en el cepo de su intervención al espíritu del indio.

Por la traducción condensada de Unzueta, vemos que la pieza presenta modalidades que la emparentan con la tragedia. Evidentemente los días en que ella fue compuesta y el tema en sí no eran favorables para la utilización de los recursos corrientes como en el *Ollántay*. Había sido asesinado el monarca y el imperio todo yacía arrasado. Una desgracia sin precedentes y sin remedio acababa de caer sobre la raza. La obra tenía entonces que guardar armonía con la realidad y apartarse de los preceptos y moldes conocidos.

En la tragedia actúan como personajes el Inca Atawallpa, el sacerdote Waylla Wisa, el anciano Sairitúpaj, Pizarro y el padre Valverde, aparte de otros secundarios, sin que falten las esposas de Atawallpa y el ejército de los conquistadores.

Atawallpa aparece meditabundo, en su corte. Tuvo un sueño cuya rareza le va preocupando. Pudiera ser un vaticinio de desgracias para él y sus vasallos. Llama a Waylla Wisa, el sumo sacerdote, y le dice:

"—Waylla Wisa, mi hermano, tú que has vivido por mucho tiempo solo en nuestras montañas para estar más cerca de nuestro Padre el Sol; tú que sabes lo que hablan esas montañas; tú que has oído, de las bocas secas de las *chullpas,* cosas que ningún hombre escuchara, acércate."

Véase la manera cómo el Inca se dirige al vasallo. Estas palabras efluvian cordialidad al mismo tiempo que grandeza. Ellas no parecen brotar de los labios de un hombre dominador, de un soberano,

sino de labios fraternales y sencillos. Un autor occidentalizado no habría concebido estas frases de ningún modo. Sólo un indio, un *amauta,* conocedor de las profundidades del espíritu de la raza, podía haberlas labrado con tanta naturalidad y con tanta belleza. Los reyes de Shakespeare no se dirigen así a sus súbditos. Tampoco los de Calderón de la Barca ni los de Lope de Vega.

Al llamado del Inca, el sacerdote acude y escucha la relación del sueño. Atawallpa vió que surgieron del seno de la tierra hombres de hierro, destruyeron casas, saquearon templos e inundaron de sangre montañas y llanuras. El monarca pide al sacerdote una interpretación de ese sueño. Waylla Wisa se siente incapaz de hacerlo sin comunicarse con las *wakas* y para esto necesita ir a su palacio, y dormir. Regresa portador de un sombrío presagio, pues considera que el sueño del Inca no ha de tardar en hacerse realidad. Al auscultar el corazón de las montañas y la voz inaudible de las *wakas* ha visto que unos hombres rojos y barbudos se aproximaban por el mar. Dudas incisivas y temores que queman como fuego determinan un estado de profundo desasosiego en el ánimo del sacerdote. Se agita como fiera acorralada, va de un lado a otro, a los pies del soberano, y exclama:

"—Veo por este lado, y no hay nadie. Veo por el otro, y tampoco descubro nada. Veo por éste, y lo mismo. Veo por todos lados y no alcanzo a ver ni el viento ni el frío que se acerca. Volveré a dormir, quizá luego pueda ver claro."

Duerme otra vez en su palacio. Luego despierta despavorido y habla en un clamor:

"—¡Ay, ay! ¿Qué es esto? Creo que es verdad que se dirigen aquí esos guerreros que han llegado por la *mama qhocha* en grandes bateas, esos hombres rojos semejantes a *tarucas* con tres cuernos, con los cabellos espolvoreados de harina y con largos vellones de lana que les cuelgan de las quijadas. Traen en sus manos como unas hondas de fierro que, en lugar de arrojar piedras, arrojan por sus puntas fuego ardiendo. En sus pies llevan brillantes chapas de metal. ¡Ay, ay! Iré por este lado. ¡Ay, ay! Iré por este otro lado. Aunque mi cuerpo tiembla, mis pies se trenzan y mi lengua se amarra. Avisaré a mi Inca. ¡A nuestro amado Inca! Porque aunque no veo nada, algo dentro de mí me dice que hacia aquí se dirigen esos guerreros que han llegado sobre las aguas dentro de grandes bateas."

Es un hecho que guerreros desconocidos han desembarcado en

la costa de Cuntisuyu. El Inca necesita cerciorarse del propósito que traen ellos y envían a Waylla Wisa. Este va en busca de los hombres barbudos y, una vez delante de ellos, les pregunta acerca del objeto que los trae a esta tierra. Uno de los guerreros contesta:

"—Hemos venido mandados por el Rey más poderoso de la tierra, al que deben obedecer todos los hombres. Dinos, mensajero, ¿quién es tu Inca?"

Waylla Wisa responde:

"—¿No saben que a nuestro Inca Atawallpa le obedecen hasta el Sol y la Luna? ¿No saben que él manda sobre las montañas, los árboles y los animales? El tiene un oso que le sigue como perro y, sin embargo, es tan feroz que puede devorar al hombre más fuerte. El con su honda de oro puede herir las estrellas."

Las palabras del mensajero son inútiles, porque los hombres rojos no conocen el miedo. Ellos proclaman que han venido en busca de fortuna y de felicidad. Pero salta el padre Valverde y rectifica:

"—No. Hemos venido para enseñarles a conocer al verdadero Dios."

Esto es muy extraño para el indio. El tiene a sus dioses en los templos. Son el Sol, cuya imagen está labrada en oro, y la Luna, que tiene su efigie de plata. Es necesario tocar el suelo con los labios para aproximarse a ellos. Los hombres de hierro, empero, sólo se prosternan ante Jesucristo, la Virgen y sus santos. Waylla Wisa monta en cólera y les grita en tono de amenaza:

"—¡Antes de que haga girar mi honda de oro, desapareced de mi vista, hombres rojos como el fuego!"

Esta amenaza no inquieta a los guerreros de barba, uno de los cuales entrega al indio un mensaje escrito en un trozo de papel.

Waylla Wisa vuelve al palacio y entrega el mensaje al monarca, quien luego de observar largo rato el papel, exclama desconcertado:

"—Waylla Wisa Inca, esta chala no me dice nada."

Toma el mensaje el sacerdote, se lo pone a uno y otro oído, lo mira de un lado y de otro, y dice:

"—No sé qué dice aquí, quizá nunca lo sepa. Mirando de este lado parecen hormigas que se mueven. Mirando de este otro, son como las señales que dejan los pájaros sobre el lodo de las orillas de los ríos. Mirando de aquí parecen *tarucas* con la cabeza abajo y las delgadas patas al aire. Y, si vemos así, son como llamas cabizbajas y como cuernos de *taruca*. No puedo comprender."

Es una pintura magistral del desconcierto que en el sacerdote produce el mensaje escrito de los hombres rojos. Esa maraña de rayas le sugiere muchas cosas que conoce, muchas cosas que desfilan por su imaginación; pero en este momento ellas no tienen una expresión, no le conducen a ninguna parte, cuelgan sin sentido en el vacío.

El Inca necesita saber lo que contiene el papel y lo envía a casa de su primo el anciano Sairitúpaj, a fin de ver si éste logra descifrar aquellos caracteres.

Es de notar cómo el soberano, en lugar de hacer comparecer al primo, como debería suceder conforme a las prácticas conocidas en el mundo occidental, le manda el papel haciéndole preguntar su contenido. Era así como se portaban los Incas con sus vasallos, sin mayor imperio y sin gestos despóticos.

Sairitúpaj acude al palacio y dice al monarca:

"—Inca nuestro muy amado, anoche soñé con *Tukuy Allpa,* tu madre, y me dijo: 'Yo quiero a Pizarro, el guerrero de barba roja'. En esta chala quizás está su boca; pero no quiere hablarnos. . ."

Sugerido por el anciano, Atawallpa pide al sacerdote un pronóstico acerca de lo que acontecerá. Waylla Wisa cree que se cumplirá el sueño del monarca y que el imperio habrá de perecer.

Llega un mensajero con la noticia de que los guerreros de barba roja se hallan cerca. En efecto, el palacio es invadido y atacado a fuego. Quedan reducidos a prisión el Inca y Sairitúpaj. Este se acerca al jefe de los invasores y le dice:

"—Guerrero barbudo, ¿por qué amarras al Inca que nació libre como las *tarucas,* fuerte como el puma y que siempre fue justo y bueno? ¿Qué pides por su rescate, a nosotros sus hijos?"

El jefe, que es Pizarro, contesta que quiere oro y plata.

Pero después los hombres de hierro dan muerte al monarca.

*Ñusttas* y esposas del Inca rodean su cadáver y lloran. Las lamentaciones se hallan expresadas con tanto arte y hay tanta profundidad y tal fuerza lírica en ellas, que hacen pensar en los coros de Eurípides.

"—¿Con qué corazón podremos vivir sin tu sombra, nuestro amado Inca, gran árbol caído?

"—Ya no veremos tu corona de oro, brillante como el sol. ¡Todo está obscuro como una nube de tormenta!"

Todavía maldicen a Pizarro, y le auguran: "Tú que has permi-

tido a tus guerreros usar contra nosotros cuchillos y ardientes fierros, morirás de triste muerte."

Así se hallan, en la obra, los episodios de la conquista interpretados con un acento y un sentimiento inconfundiblemente indígenas.

# V.

# LA POESIA QUECHUA EN EL COLONIAJE

## 1. *LA POESIA RELIGIOSA*

Los SUFRIMIENTOS de los indios comenzaron en realidad con la muerte de Atawallpa. Durante los largos nueve meses que guardó prisión el Inca, los españoles se cuidaron de extremar sus crueldades y los indios alimentaban la esperanza de que los codiciosos blancos no tardarían en abandonar el imperio llevándose el oro y la plata de los templos y de los palacios. Wáskar ya había desaparecido; pero quedaría en libertad Atawallpa, y la paz y el bienestar volverían al Tawantinsuyu. Con esta perspectiva y a fin de no comprometer la vida del prisionero, dejaron saquear los tesoros y no se levantaron en armas. Cuán grande no sería su estupor cuando vieron ahorcado al soberano y a los invasores repartiéndose todas las tierras y encadenando al pueblo entero al martirio de las *encomiendas*. Cuando trataron de arrojarlos por la fuerza, ya era tarde; los invasores habían echado hondas raíces y no habían descuidado aspecto alguno de su defensa. La esclavitud de los indios era un hecho irremediable.

Para consolidar la obra de la conquista, los españoles se habían entregado con fiebre a la demolición de la sólida cultura que encontraron. Pero su saña pudo poco en cuanto a la música y la poesía de ese pueblo singular. Ambas se hallaban en lo más recóndito de su espíritu, estrechamente asociadas a su religión, a su historia y a sus costumbres. Nunca fué fácil destruir la religión, la historia y las costumbres de un pueblo organizado. No obstante, los conquistadores traían una religión espectacular, impresionante y seductora. Las creencias de los indios pertenecían al terreno de la idolatría y era menester sustituirlas con los dogmas católicos. Y el clero emprendió

una campaña sistemática e incesante, pertrechándose del idioma autóctono y de otros recursos.

El ojo avizor de los religiosos no tardó en darse cuenta de que el pueblo quechua amaba particularmente la música y la poesía; su ofensiva fue lanzada hacia ese frente. Pero la monotonía del *canto llano*, los malos versos que los curas ponían en quechua, tendían a alejar de la causa a los indios. Entonces, a pesar de que antes habían predicado calificando de idolátricas y herejes la música y la poesía de los indios, se apoderaron de ellas. Tomaron la música autóctona, tal como la habían compuesto los indios, y tomaron la poesía sustituyendo en ella a los dioses idolátricos con los cristianos. Así, el antiguo *jailli* adquirió un disfraz desconcertante; mas desempeñó un papel decisivo en la conducción de las masas indígenas hacia los rediles cristianos.

Algunos escritores, José María Arguedas entre ellos, consideran que el clero conquistador no utilizó la poesía quechua, sino que tradujo al idioma los "cánticos más importantes" traídos de España junto con el catecismo y los fundamentos del cristianismo, al propio tiempo que creó "nuevos cantos" y otros elementos tendientes a universalizar el dogma dentro de la colonia. La afirmación de Arguedas es errónea, si no en todo, por lo menos en gran parte. No hay fundamento, es cierto, para negar de plano que los religiosos de aquella época hubiesen compuesto uno que otro *jailli* católico; alguien o algunos de entre ellos han podido efectivamente versificar en quechua, aunque seguramente sin igualar en calidad ni en efectos a los himnos autóctonos. Sabido es que España no mandaba poetas a las colonias en aquellos tiempos y el clero peninsular, de un modo general y exceptuando algunos grandes valores, no se recomendaba por su amor al *gay saber*. Pero la prueba de que el clero echó mano de la poesía sagrada quechua precolombina y la empleó con los resultados más positivos, se encuentra en los mismos cronistas españoles. Tenemos a Antonio de Herrera, quien al narrar la forma como los indios cantaban y danzaban en sus fiestas, en el capítulo x, Libro VI, Década V, de su *Historia General de la Indias,* dice así: "El pie de la Copla, i algunos de estos Romances, i Poesías eran muy artificiosos de Historia, otros supersticiosos, otros de disparates: i a estos Bailes llaman comúnmente Taqui... (Los prelados) han procurado de ponerles las cosas de nuestra Santa Fe en su manera de canto; y es grande el provecho que han hallado, porque con el gusto del Canto,

i Tonada, están días enteros embebidos, oiendo y repitiendo, sin cansarse." No necesitamos revolver más bibliografía ni apelar a los archivos reservados; Herrera, que elaboró pacientemente su obra con material extraído de esas fuentes, se porta claro y taxativo al afirmar que la poesía sagrada de los indios fue utilizada, con pequeñas modificaciones y con resultados satisfactorios, en la propagación del culto católico. Así escribe también Luis E. Valcárcel en un artículo publicado hace poco en *La Prensa* de Buenos Aires.

De manera que la poesía quechua colonial empezó con la desfiguración de los antiguos himnos sagrados. El laboratorio de la fe cristiana se encargó de torcer los fines, mas no la calidad ni el espíritu, de los principales *jàillis* que en otro tiempo habían servido para adorar al Sol, a Viracocha y a las otras divinidades de la idolatría peruana.

Desde las columnas de *La Prensa* de Buenos Aires, el peruano José María Arguedas nos habla de una importante colección de himnos reunida por el párroco Jorge A. Lira en diversos distritos del Perú. El ilustre escritor opina que esos himnos quechuas son sencillamente maravillosos y que su valor poético es tan notable como el que se reconoce al *Ollántay*. Según él, proceden en su totalidad de los tiempos iniciales del Coloniaje, tiempos en que el clero habría trabajado intensamente para cultivar su propio espíritu, llegando a componer magistrales poemas destinados a seducir a los indios a fin de someterlos al imperio de la cruz. Logrado el propósito, los sucesores habrían relegado aquellos tesoros al plano de lo intrascendente, decretando su dispersión y casi su desaparición. El escritor no se preocupa, por lo demás, de exponer los fundamentos que le han servido para emitir su juicio. En todo el tiempo que hemos investigado estas cuestiones, nosotros no hemos podido encontrar las huellas de aquella gigantesca cultura del clero conquistador y todo cuanto hemos conseguido descubrir se reduce al hecho de que ese clero, cuyo espíritu no se diferenciaba en nada del avasallador, altanero y jactancioso del resto de los conquistadores, no realizó otro esfuerzo que el de las traducciones y adaptaciones, aparte de uno que otro fragmento creado sin mayor fortuna. Parte de ese esfuerzo respondió admirablemente a los propósitos del clero; pero en el resto las divinidades quechuas no pudieron ser suplantadas por las católicas. Los himnos quedaron desfigurados por la influencia del idioma importado; mas los dioses antiguos mantuvieron su dominio en el conte-

nido de los versos y en el espíritu del pueblo, aunque a veces en maridaje con los nuevos. Algunos de esos himnos han perdurado hasta el siglo actual. El investigador francés Eric Boman copió de labios de los quechuas de la frontera boliviano-argentina, en 1908, un *jailli* a Pachamama, que figura en *Antiquités de la région andine de la République Argentine et du désert d'Atacama.* He aquí un fragmento:

"*Pachamama,* Santa Tierra, *kay jatun diapi jamuyku napaykámuj tukuylla wawasniykikuna. Qan, Pachamama, kaypi kanki, ujtaj pata pachapi. Qankuna uywawayku tukuyta,...*"

Boman transcribe el himno a la manera de los copistas de Salkamaywa y Molina, razón por la que hemos creído conveniente introducir algunos arreglos en la estructura de las palabras, aunque sin intentar devolver al conjunto su forma métrica. El ilustre francés da en seguida una acertada traducción en su idioma propio y otra también en español, que es ésta: "¡Pachamama, Santa Tierra! En este día grande hemos venido a saludarte todos tus hijos. Tú, Pachamama, estás aquí y otro dios en lo alto. Vosotros nos criáis a todos nosotros..."

Dado que los himnos de Lira encierran una calidad poética extraordinaria, para admitir que fueron obra del clero habría que inclinarse a la aceptación del milagro a la manera católica. Sería el único camino accesible para acompañar en sus conclusiones a Arguedas. El clero español no sólo en el Perú tuvo que desplegar las energías, el celo y la sabiduría de que habla el escritor peruano, sino en todos y cada uno de los países americanos sometidos. Iguales dificultades que frente a los quechuas tuvo que vencer frente a los indios mexicanos, centroamericanos, colombianos, chilenos, etc. Sin embargo, ni México, ni los países centroamericanos, ni Colombia, ni Chile nos ofrecen en su literatura colonial nada que pudiera respaldar el fenómeno operado en el Perú. Luis Alberto Sánchez en su *Historia de la Literatura Americana,* no encuentra, a pesar de sus esfuerzos, ninguna huella, ningún vestigio que hiciera pensar en aquella superación de los frailes de Arguedas. En la documentación colonial peruana, el idioma castellano se declara incapaz de mostrarnos un solo ejemplo lírico cuyo valor le haga digno de ser parangonado con los poemas indígenas. Los frailes de la colonia no sólo vivían para los indios, sino también, y ante todo, para la gente blanca. Sería inadmisible que aquellos poetas no se hubiesen animado a componer algo

también en la lengua de Castilla, siquiera en los ratos de ocio o en los de nostalgia de la patria lejana. Es posible que hubiesen tenido que legarnos entonces algunos tesoros inmortales, como Ercilla, o por lo menos "algunos poemas mitad broncos, mitad épicos, mitad fabulosos", como Orena, Mestanza y otros que ubica Sánchez entre los que no tenían que ver con la cogulla.

Pero es indudable que el clero no permaneció del todo ajeno al culto del verso castellano. Hay algunos ejemplos, principalmente uno que hoy día mismo se puede leer en un óleo existente en el convento de Belén del Cuzco. Se trata de un cuadro que representa al *Señor de la Sentencia.* A los pies de la imagen se halla pintado el retrato del Inca Joaquín Sítoj Sairitupa. Delante de él, en un enorme cuadrángulo hay en caracteres cuidadosamente trazados una especie de diálogo en verso entre el mortal y el dios. Son tres estrofas cuya pobreza hace pensar irremediablemente en la homofonía del *canto gregoriano.* El óleo está fechado en 1563, época en la que José María Arguedas parece ubicar la edad de oro de la inteligencia del clero colonial. En caso de poseer el genio creador que le atribuye el escritor peruano, el clero habría tenido especial cuidado en colocar allí versos de calidad, por lo mismo de que, según una inscripción que se lee debajo de las estrofas, el cuadro pertenecía a la importantísima parroquia de Santiago, apóstol tutelar de los conquistadores. Pero todo lo que se logró hacer fueron tres cuartetas de pésima factura. Son éstas:

Lágrimas mi bien berteis
Sólo de amor morir quereis
Mis culpas con perlas pagais
Con corales me rrescatais.
Si todo eso lo mirais
Basta no me atormenteis
No más pecados cometais
Perdón de todo hallareis.
Señor, perdón me prometeis
Pues mi salvación quereis
Ya arrepentido me mirais
Ya no más ofendido sereis.

Es indudable también que los religiosos compusieron algunos himnos originales en quechua. Poseemos ejemplares en nuestra colección. Recogidos en las campiñas del Valle de Cliza, ninguna se

aproxima, ni en calidad ni en hondura, a los poemas de Lira. Todos elogian en versos de mezquino contenido y peor estructura la belleza de la Virgen María o el poder de los otros dioses, limitándose luego a pedir el perdón de los pecados y el otorgamiento de la felicidad al otro lado de la muerte. Saben a manjar demasiado corriente y suenan con martilleo monótono y desagradable, a la manera de las estrofas de Joaquín Sítoj Sairitupa. Hé aquí una muestra desprendida de un himno que cantan los indios de Carcaje en la festividad de la Virgen del Rosario:

*Qan consuelo kanki,*
*Qan alivio kanki,*
*Qan remedio kanki,*
*Qan suyana kanki.*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . .
*Niwayku a, mama,*
*Maytátaj rosqayku;*
*Mana qan mamaywan*
*Maymanta kasqayku.*

Tú eres consuelo,
Tú eres alivio,
Tú eres remedio,
Tú eres esperanza.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Dinos, pues, Madre,
Dónde hemos de ir;
Sin ti, Madre nuestra,
Vivir no podremos.

Por lo demás, las cosas de que se ocupaban los sacerdotes de las primeras décadas del Coloniaje nos vienen contadas con inenarrable angustia por Guamán Poma, voz de la raza oprimida, que anduvo durante casi toda su vida observando la conducta de los españoles con los indios y escribiendo y dibujando su monumental *Nueva Corónica*. En la página 617, pinta a un cura sultanesco que en el pueblo de Tiaparo tenía doce hijos "y todas las doncellas por mujeres". En la página 620 nos refiere que comúnmente los sacerdotes eran soberbios ignorantes en tratándose de las lenguas aborígenes (quechua, aymara, etc.), y que se contentaban con aprender unas cuantas frases. Los sermones que reproduce resultan igualmente reveladores de la sombría contextura espiritual de aquellos ministros de Jesucristo. De un modo concreto sus acusaciones abarcan a todos

los frailes agustinos, dominicos y mercedarios, así como a los clérigos seculares sin excepción.

Este fue el clero que exalta el peruano Arguedas. ¿Es posible que un clero de semejante estructura moral se hubiese preocupado de componer himnos como aquel magnífico que transcribe el escritor en *La Prensa* de Buenos Aires? Por lo que Guamán Poma nos cuenta, al clero le faltaba tiempo para seducir a las doncellas indias y le sobraba rigor para oprimir al resto de los indios.

En el capítulo anterior de este ensayo hemos visto algunas muestras de *jailli* de los tiempos precoloniales. El contenido de ellos es francamente el mismo o cuando menos muy semejante al de los himnos de origen colonial que Arguedas nos transcribe traducidos al español. He aquí un fragmento de la colección Lira:

"Ha amanecido el Universo, y sacudiendo su resplandor, rinde homenaje a Dios.

"Ya el mundo, arrojando las nubes grises, ha abierto su manto negro para rendir homenaje a su creador.

"Ya el rey de las estrellas, el ardiente Sol, empieza a lanzar su luz; y tendiendo su cabellera dorada en el Universo, rinde homenaje a su Hacedor..."

Este himno parece constituir el "doble" de aquel intitulado *Runa Kámaj,* procedente de la colección Vásquez y cuyo contenido hemos comentado en la parte relativa al *jailli* incaico. Ambos poemas comienzan mostrando el mundo que al asomar el día rinde homenaje a la divinidad. Van luego refiriéndose a los mismos elementos y en el mismo orden con variaciones apenas perceptibles, hasta el momento en que toca actuar al hombre. En el *jailli,* el hombre imita la actitud de adoración de los seres y de las cosas delante de un ser que no se ve, pero que vive inmanente en el Universo: Viracocha. En el himno cristianizado, se duele de no poder obrar como los otros, de tener que huir de la presencia divina, abrumado por sus pecados e indignidades, acabando por rogarle que le convierta en adorador de su grandeza. El *jailli* se caracteriza por su sobriedad, por la justeza y vigor de sus imágenes; en él la intervención del hombre es tan breve y ferviente como la de los demás elementos. En cambio, en el himno de Arguedas hay un gran derroche de retórica y un afán persistente de herir la sensibilidad. Consta él de dos partes; la primera se encarga de pintar el decorado; de preparar el escenario; la segunda presenta al hombre convertido en un actor que tien-

de a impresionar con notorio artificio, prolongando sus ademanes durante un tiempo demasiado largo, delante de una divinidad bastante convencional.

Con todo, los religiosos de la conquista no se redujeron a modificar los *jaillis* quechuas ni a traducir algunos romances y redondillas castellanas, sino que asimismo tuvieron el acierto de explotar en bien de su causa la vocación poética de los indios y de los mestizos. En el capítulo XXVII, Libro II de los *Comentarios Reales,* Garcilaso, al ocuparse de la poesía incaica, dice lo siguiente: "Dícenme que en estos tiempos se dan mucho los mestizos a componer en indio estos versos, y otros de muchas maneras, así a lo divino, como a lo humano." Garcilaso alude solamente a los mestizos; pero no hay ninguna razón para pensar que los indios no hubiesen sido tomados en cuenta en este orden, siendo así que en la pintura y en la talla su habilidad fué sabiamente aprovechada. En pleno siglo XVI el Cuzco se ufanaba de las más bellas pinturas religiosas realizadas por artistas de pura cepa indígena, los cuales resultaban siempre aventajando a los pintores de raza blanca. La *Mamacha,* de Diego Quispe Titu, indio, es una obra maestra —genial según los técnicos— del arte colonial.

Naturalmente, muchos o varios de los himnos de Arguedas —la colección Lira posee más de un centenar— deben corresponder más bien a los creados a instancias del clero por los poetas mestizos o indios en los primeros tiempos del Coloniaje. Quizás pertenece a esta época uno que desprendimos de la colección Vásquez y que también hallamos, aunque con ligeras alteraciones, en el *Album de Música Religiosa,* de Teófilo Vargas. Es un himno cuyo dolor no pudo haber sido vivido ni trasladado al verso sino por un poeta indio. La forma y la esencia de ese dolor son genuinamente quechuas, del quechua del Coloniaje, sin mezcla alguna española. El indio ha llorado hasta que su corazón queda sin aliento e implora a la Virgen una mirada de piedad. Si la diosa no ilumina su soledad, él no se moverá de sus plantas. Tinieblas y males colman este mundo y el creyente tropieza con el equívoco por doquiera. A semejanza de los dioses del Incario, ella no conoce la ira y está en sus manos su liberación. He aquí la primera estrofa del poema:

*Waqayniywanmin súnqoy llamppuña,*
*Qhawaykullayña, jatun Mamay.*
*Unanchayniyta kkanchaykullayña,*
*Chakiykimanta nin ripusaj.*

Tanto he llorado, que está ya inerte mi corazón.
Vuelve a él los ojos, Madre inmortal.
Que tu luz bañe mi soledad,
Pues de otro modo de tus pies nunca me he de alejar.

Cuánto difiere el contenido de este himno del de los demás que quedan de la era colonial y cuyo origen es generalmente atribuído al clero español. Fácil sería establecer las diferencias de concepción y de sentimiento que existen entre éste y los coleccionados, por ejemplo, por el padre peruano José Pacífico Jorge, en sus *Melodías Religiosas en Quechua,* obra que contiene versos de indiscutible antigüedad, versos que se dedican al elogio de las deidades, temerosos de sus castigos y ávidos de sus dones. En ninguno de ellos se percibe la presencia de ese dolor peculiar que vivió y cantó el quechua de la colonia. Tomemos el poema *Qollanan María.* Aquí, la Virgen es un abogado que tiene la misión de aplacar la cólera de Dios. Su belleza es infinita, su generosidad no conoce limitaciones y el Hacedor no podrá sino admitir su mediación. El hombre se halla abrumado por el pecado y su dolor, si en algún momento aparece, es bastante incidental. Hé aquí una estrofa:

*Diósniy phiñakujtin*
*Mamay kayniykiwan*
*Súmaj mantoykiwan*
*Pakaykukuwanki.*

Cuando se enoje mi Dios
Tú, con tu amor maternal
Bajo tu manto precioso
Me vas a esconder.

## 2. *EL ARAWI Y EL WAYÑU*

La magnitud de las calamidades que la conquista desencadenó sobre el pueblo quechua, hubo de determinar cambios fundamentales en los estratos de su psicología. Había sido antes un pueblo fuerte y tranquilo; su confianza en sus autoridades no había conocido límites; expansivo y alegre en sus fiestas, sensitivo en sus penas; fiel observador de las leyes del imperio, su vida y su espíritu habían sido admirablemente encauzadas a la manera de sus monumentales acueductos y de sus ciclópeas calzadas. Su vida y su espí-

ritu habían adquirido algo del sol y algo de la tierra, sus divinidades. Con la invasión de los blancos, su fortaleza y su libertad fueron convertidas en servidumbre y en humillación. Entonces hubo de refugiarse en las profundidades del silencio y de la angustia. El miedo al poderío implacable del español creó en él una timidez que crecía de día en día. Los engaños, los atropellos y las injusticias de que permanentemente era víctima, le volvieron huraño, desconfiado y amante de las orgías católicas.

La transformación de su psicología tenía que repercutir en sus manifestaciones artísticas. Su música se tornó irremediablemente triste; desaparecieron las alegres melodías del *wawaki* y de la *qhashwa;* el *arawi* y el *wayñu* tomaron como principal característica la melancolía. Con su poesía sucedió otro tanto. Los versos de la *qhashwa* y los del *wawaki* fueron olvidados. Igual suerte cupo a los otros estilos de composición. El *aránway* fue estancado; si bien se seguían recitando las antiguas fábulas, nadie ya se preocupaba de crear otras nuevas; aun aquellas fueron deformándose y perdiendo con el tiempo su arquitectura poemática hasta confundirse con el cuento. Tan sólo el *arawi* y el *wayñu* quedaron con vida, porque su compañía era necesaria a la música; pero su contenido tomó la misma fisonomía que ésta.

Son la poesía y la música de esta época las que desvían el criterio de algunos investigadores. Partiendo de esta base, ellos juzgan que el arte del Incario era triste en su esencia, que la tristeza constituía su verdadero *leit-motiv*. Y utilizan esta falsa conclusión para tender a probar la política tiránica de los Incas. Muchos hombres de ciencia van todavía más lejos, pues consideran que la tristeza actual del alma quechua tuvo su origen allá en milenios remotos, en el despotismo de alguna casta gobernante. Pero, a nuestro juicio, este modo de opinar es la cosecha de la siembra de Cieza de León, Sarmiento de Gamboa y los demás que deformaron la historia de los Incas.

La tristeza quechua es la característica que más preocupa a los europeos (etnólogos, sociólogos, arqueólogos, etc.), que recorren nuestras latitudes. Ellos captan esa tristeza en la música y en la poesía que escuchan. Mas no asoman a la vida misma del indio para ver, a pesar de sus infinitas miserias actuales, la naturaleza de sus expansiones, de sus alegrías. La raíz original del indio no es triste. En todo momento en que consigue aislarse de su dolor de cuatro siglos, el

indio ríe, ríe con carcajada franca, se alegra, se regocija. Hay que ver cómo se ilumina su semblante y cuánta es su felicidad cuando caen lluvias oportunas y cuando su pegujal promete buena cosecha. Hay que ver los matrimonios y las demás fiestas que celebran los indios. Su música y su poesía son la expresión de su dolor presente, presente desde la muerte de Atawallpa hasta hoy día, y causado por el despojo permanente de que es víctima la raza. Y es éste el dolor que impresiona a los hombres de ciencia. Ellos piensan que el indio no sabe más que sufrir y llorar. Edwin R. Heat en sus *Antigüedades Peruanas* consigna palabras como éstas al referirse a la música quechua: "¡Siempre ese dúo en clave menor, y de noche, como se suele escuchar, que más parece el gemido o lamento triste de un espíritu que se apaga, que una voz humana!" Luego transcribe estos versos ya tomados por otro investigador: "Mi madre me concibió en medio de la lluvia y de las nubes — para llorar como la lluvia y ser combatida como las nubes.— Naciste en la cuna del dolor —díjome mi madre, y lloró al envolverme en los pañales. — Si cruzo errante el espacioso mundo — no podré encontrar quien a mí se iguale en miseria. — Maldito sea el día en que fuí concebida, — maldita sea la noche en que nací. — ¡Séalo desde entonces para siempre!"

En tiempos del Incario la poesía fue cultivada por una jerarquía especial de intelectuales. Si bien ella aparecía siempre en labios del pueblo, provenía de aquella fuente. Pero la jerarquía de los *arawikus* desapareció en las encomiendas y en las mitas del Coloniaje.

La antigua poesía vivió todavía un tiempo, lo necesario para que algunos trozos fueran recogidos en las celdas de los religiosos mestizos o indios; luego tomó el rumbo de la dispersión y del olvido. La nueva poesía adquirió más bien un carácter folklórico y sus cultores no eran ya sólo los indios, sino también los mestizos. Tuvo aquí su aparición la estrofa mestiza, en la que los versos quechuas alternaban con versos castellanos. Al mismo tiempo el idioma de los conquistadores iba incrustando sus elementos en el quechua, comprometiendo las mejores cualidades de éste. Casi toda la poesía quechua colonial, al menos la que se conserva, se halla influenciada por el idioma de Castilla. Esta influencia no sólo se percibe en cuanto al vocabulario sino también en cuanto a la técnica de la versificación. Efectivamente, la poesía de esta época se ciñe con bastante rigor a la medida y a veces también a la rima. Varias de las combi-

naciones métricas del Incario desaparecen para dar paso a las castellanas, pues ya no alternan tetrasílabos con trisílabos ni eneasílabos con tetrasílabos. Los versos pentasílabos menudean, porque, empleados antiguamente, los trae también la preceptiva peninsular.

Un hecho notable que se observa en la poesía quechua colonial es que los españoles no lograron influir en ella sino con su idioma. Todo lo demás continúa siendo indio. No pudo ser de otro modo, puesto que tampoco alcanzaron a introducir su música. Ni la seguidilla, ni la jota, ni el fandango, ni las soleares pudieron hallar clima entre los indios, ni entre los mestizos, ni entre los criollos. El *arawi* y el *wayñu* continuaron imperando en la música y en la poesía, sin admitir competencia. El *vals* que aparece en la música peruana data de los tiempos republicanos.

Tomemos una estrofa de la época colonial:

*Alqetullapis wasin punkupi*
*Ayñan sinchita,*
*Dueñonta suyan wayllukunánpaj,*
*Ñoqay nipita.*

Hasta el perrito, en la puerta de su casa,
Ladra fuerte,
Espera a su dueño para acariciarle,
Y yo, a nadie.

Versos perfectamente medidos, estrofa construída con todo escrúpulo, lenguaje mestizado, y una angustia infinita, irremediable en el contenido. El hombre se considera debajo del nivel animal del perro. El perro tiene un amo en quien espera; el hombre no tiene a nadie; su soledad es definitiva y la palabra resulta un vaso pequeño para contener su dolor.

Durante el Coloniaje no se cultivó solamente la estrofa mixta. Elaborados en un quechua prístino y esplendoroso aparecieron muchos poemas de indudable belleza. Pero está presente en casi todos ellos el *leit-motiv* producido por la conducta de los conquistadores. La angustia del desamor, el dolor de la ausencia o simplemente el dolor, se desbordan incontenibles de los versos. Tal, por ejemplo, el poema XCVII de la antología Farfán, recogido en Bolivia, que es como un corazón que rezumara sangre:

*Rejsiwajkuna*
*Qayllaykuwáychej,*
*Khipuykunata*
*Phaskarawáychej.*
*Mana atispari*
*Khuyaykuwáychej,*
*Asullaypiña*
*Waqaysiwáychej.*

Amigos míos,
Venid a donde estoy,
Venid y desatadme
Las ligaduras.
Si no lograis salvarme
Tenedme compasión,
Y en mi quebranto
Llorad conmigo.

Y estas otras estrofas desprendidas de la colección Méndez, en las que gime, como la hierba de las cumbres azotadas por el viento bravo, el corazón que sufre el mal de la ausencia:

*Chinka chisuspa, urpiy killaña,*
*Maskkamurqayki súnqoy kkirisqa,*
*"Icha mayñejpi tinkuyman —nispa—*
*Ñawillantapis qhawarináypaj".*

*Kayta mamayta wasiytawanqa*
*Saqerparispa maskkamurqayki,*
*"Cchujllallantapis rejsiykamuspa*
*Icha chayñejpi tariyman" nispa.*

Habiéndote perdido, mi paloma de luz,
Te fue a buscar muy lejos mi herido corazón.
"Tal vez podré —decía— hallarla en algún sitio
Para volver a verle siquiera las pupilas".

Tuve que abandonar a mi madre y mi casa
Para ir en pos de ti.
"Quizás —decía— al ir a conocer su choza
Me fuera dado hallarla".

### 3. *EL TEATRO*

El clero no quedó satisfecho con la adaptación de los *jaillis* antiguos ni con el aprovechamiento del numen indígena en la composición de nuevos himnos quechuas, sino que también utilizó el

género del teatro. Desde un principio pudo constatar que las masas populares demostraban una afición particular a espectáculos de esta naturaleza. Veía que en ninguna fiesta —de las que los españoles permitían— se dejaba de representar piezas teatrales sobre motivos vernáculos. Entonces echó mano de los *amautas* sobrevivientes o de elementos jóvenes con disposiciones dramáticas, primero para hacer con algunos dramas antiguos lo mismo que se había hecho con la poesía sagrada, luego para crear obras originales sobre temas que conciliaban lo indígena con lo católico. De esta manera nació todo un teatro quechua colonial, con piezas que se representaban en escenarios improvisados delante de los templos, en fechas en que la grey celebraba la nueva religión.

Nicolás de Martínez Arzanz y Vela, como ya dijimos en otra parte, nos proporciona informaciones documentales en su *Historia de la Villa Imperial de Potosí* acerca del modo como los indios se hallaban habituados a los espectáculos teatrales. Desbordante de elocuencia nos cuenta la representación de cuatro obras indígenas durante unas fiestas celebradas el año de 1555 en Potosí, en honor del Santísimo Sacramento, de la Santísima Virgen y del Apóstol Santiago. La primera tenía por argumento el origen del imperio incaico y el reinado de Manco Qhápaj; la segunda trataba de las campañas de conquista de Wayna Qhápaj; la tercera contenía la coronación de Wáskar y la sublevación de Atawallpa, así como la guerra sangrienta sostenida entre ambos caudillos; la cuarta fué la tragedia de Atawallpa, que ya hemos conocido.

Las piezas se hallaban compuestas en verso quechua, con salpicaduras castellanas. No hay motivo para dudar de que las tres primeras databan de tiempos anteriores a la llegada de Pizarro, y la última, de los años iniciales del Coloniaje. Tampoco hay motivo para dudar de que las cuatro eran obras de autores indios, puesto que las cruentas luchas entabladas entre españoles desde un principio, habían llegado a su término precisamente en 1555; más claro: con las fiestas aquellas se celebró la desaparición de las pendencias que todavía se habían sucedido en muchos puntos del Perú después de la obra de pacificación coronada por Pedro de Lagasca. La vida revuelta de aquellos primeros 23 años no pudo haber otorgado al clero clima alguno propicio para estudiar el idioma, la historia y las costumbres del pueblo sometido, al mismo tiempo que para crear obras de arte en el género teatral y sobre motivos indígenas. Pero, por mucho

que el clero hubiese tenido todas las posibilidades, no habría tomado asuntos como los que refiere Martínez Arzanz y Vela, porque más bien su máximo empeño iba encaminado en sentido inverso, esto es, hacia la destrucción de la cultura quechua. Si el clero permitió aquellas representaciones, fué porque comprendió que el pueblo se hallaba poco dispuesto a prescindir de ellas y porque la Inquisición no estaba todavía sólidamente organizada en la colonia; entonces se limitó a aprovechar las obras existentes, retocándolas, adaptándolas a los intereses del dogma católico. Por lo demás, Guamán Poma se encarga de hacernos conocer la calidad del clero que actuaba en el Perú en aquel entonces, calidad que no parecía demásiado apropiada para las funciones del arte.

Tres de aquellas cuatro obras desaparecieron. No hubo una mano caritativa que quisiera darles perennidad en el papel, y si hubo alguna, los manuscritos no han podido llegar hasta nosotros.

En otros puntos del virreynato de Lima, en el Cuzco particularmente, ocurría lo propio que en Potosí cuando se trataba de solemnizar las fiestas de la religión católica. Hermosas obras dramáticas de origen netamente indígena, pero intervenidas por el clero, se representaban con los resultados más favorables para la religión de Cristo. A pesar del estigma de raza que las condenaba al olvido, no todas se han perdido. Algunas de ellas, y de calidad apenas inferior a la del *Olláantay,* tuvieron mejor destino que los dramas potosinos, pues consiguieron los honores de la traslación al papel y de la preservación hasta nuestros días.

Sin duda alguna, el *Ushka Páuqar* es el drama de mayor mérito entre los que fueron desfigurados durante el Coloniaje. Creado en tiempos anteriores a la conquista, los religiosos se encargaron de refundirlo en los moldes de los conocidos *autos sacramentales,* según opinan algunos investigadores. Sin embargo, la obra conserva casi todo su enorme interés dramático. Se trata del amor que Ushka Páuqar y Ushka Maita, de la casta inca, y hermanos, sienten al mismo tiempo por Ima Súmaj, joven de la misma casta. Ambos enamorados la solicitan en matrimonio; pero el padre, curaca anciano, resuelve casarla con aquel de los hermanos que desvíe primero que el otro un torrente que existe no muy lejos, debiendo pasar el nuevo cauce por la puerta de su palacio. Como militar que és, Páuqar toma 40,000 soldados y empieza la obra de desviación del torrente. Su hermano, menor que él, no cuenta sino con la ayuda de unos amigos,

pero en dos meses logra hacer pasar las aguas por la puerta del curaca, mientras que Páuqar no ha hecho aún la mitad del trabajo. El curaca ha de otorgar entonces la mano de su hija al vencedor. No conforme con su fracaso, Páuqar declara guerra al hermano. Se movilizan ejércitos y se libran batallas encarnizadas que con todo no pueden resolver el conflicto. Finalmente acuerdan los dos caudillos batirse en lucha singular; pero en momentos en que ella se ha de realizar, Páuqar reconoce el derecho adquirido por Maita, y ambos hermanos se reconcilian. Maita es esposo de Ima Súmaj y Páuqar se retira a un lugar lejano donde llora su desventura de amor hasta su muerte.

El *Ushka Páuqar,* en manos del clero español, no sólo tomó las modalidades de los *autos sacramentales,* sino que sufrió considerables mistificaciones, al extremo de que hay críticos que le encuentran tópicos arrancados de los episodios de la conquista, sosteniendo en consecuencia que la obra fue concebida y desarrollada en los primeros años del Coloniaje.

Obras compuestas en dicha época son, empero, *Wáskar Inka, Titu Kusi Yupanki, Wachasi, Añaywasa* y otras que enumeran los investigadores de la materia.

## 4. *MANCHAY PUITU*

### a) *Las dos leyendas*

Los historiadores de la literatura hispanoamericana, así como no toman en cuenta la época precolombina, no se detienen a considerar las producciones quechuas del Coloniaje. Menéndez y Pelayo en el pasado y Luis Alberto Sánchez en el presente, organizan una nutrida galería de historiadores y de poetas que se valieron de la lengua de Castilla para la expresión de su obra. Pero en ninguno de ellos se manifiesta un formal propósito de averiguar si los idiomas autóctonos fueron o no utilizados por algún escritor de aquellos tiempos. En tal sentido, construyen una historia castellana de América, no una historia americana. Sánchez, al aludir a "El Lunarejo", se concreta a informarnos que aquel escritor empleaba a veces el quechua. Y no hay en su obra (Historia de la Literatura Americana) ninguna otra referencia al lenguaje de los Incas. Pero en Sánchez

se explica esto por razón de su desconocimiento del idioma y acaso también por lo incompleto de su documentación.

La realidad, sin embargo, como en todos los aspectos del pasado quechua, es bastante diferente. Si bien desaparecieron el *arawiku* y el *amauta,* no pudo suceder lo mismo con la poesía. Hemos visto ya que ella se refugió en el seno de las masas populares y allí siguió viviendo y rindiendo su cosecha, aunque ya no con el esplendor de otros tiempos. Pero esto no fue todo.

Las excelencias indiscutibles de muchas composiciones que todavía circulan mezcladas con la poesía netamente popular, significan todo un testimonio de la existencia de poetas notables, indios y mestizos, que escribieron en quechua y quedaron en la sombra del anónimo, víctimas del prohibicionismo español. No otra cosa sucedió con el autor del célebre *Manchay Puitu* y también con el poeta Wallparrimachi.

El *Manchay Puitu* es sin género de duda uno de los poemas más bellos entre los que conocemos compuestos en quechua, y le corresponde un sitio eminente en la poesía colonial de América. Su autor quedó convertido en personaje de leyenda a raíz de una tragedia amorosa que acabó con su vida. Existen dos versiones acerca de aquella tragedia. La una fue contada por Ricardo Palma en sus sabrosísimas e inmortales *Tradiciones Peruanas.* La otra permanece inédita y todavía está circulando entre la población indígena y mestiza de Bolivia. Palma peruaniza totalmente la leyenda, ubicándola en una parroquia del distrito del Cuzco, otorgando nombres completos a los personajes y fijando inclusive la edad de ellos. La versión boliviana, en cambio, la ubica en Potosí; pero ha perdido los nombres. Ambas concuerdan en el cálculo de la época y difieren bastante en muchos puntos.

La versión de Palma es más o menos la siguiente: En Yanaquihua, doctrina de Andaray, diócesis del Cuzco, vive el párroco doctor don Gaspar de Angulo y Valdivieso a mediados del siglo XVIII. Cuenta 34 años de edad y es bello, robusto y aficionado a la música. Se enamora de Anita Sielles, joven de 20 años, y se la lleva a vivir consigo en la casa parroquial. Es incomparable la felicidad del cura, quien no se separa de la amada durante seis meses. Al cabo de este tiempo viaja con un negocio a Arequipa y al regresar, en el camino, recibe un mensaje de Anita en que ella le llama desesperadamente porque se está muriendo. El cura llega tarde a Yanaquihua, pues la

mujer idolatrada reposa ya en su tumba, que le fue preparada en la iglesia parroquial. Don Gaspar de Angulo y Valdivieso, angustiado, pero sereno, una noche exhuma a la muchacha, se la lleva a su alcoba, la atavía con el traje y las alhajas que le había comprado en Arequipa, y se pone a adorarla como si estuviera con vida. Luego toca una quena dentro de un cántaro e improvisa los versos de un *yaraví*. La música, que expresaba el dolor desesperado del cura, llenó de pavor al vecindario. "Los perros aullaban lastimosa y siniestramente según Palma —al rededor de la casa parroquial. Aterrorizados los indios de Yanaquihua abandonaban sus chozas." Pero cumplido el tercer día enmudeció la quena; entonces los vecinos penetraron en la casa y encontraron al cura en el momento de expirar, pero aun abrazado del cadáver putrefacto de Anita Sielles. Palma traduce dos estrofas del *yaraví* improvisado por el cura y comenta a su manera el contenido del conjunto.

La versión boliviana, que el autor de este ensayo escuchó varias veces en diversos puntos de los valles de Cochabamba y que era la misma que contaba el doctor Ismael Vásquez, puede ser resumida en esta forma: Un indio de Chayanta consiguió, como algunos otros de su raza, ser admitido en la carrera del sacerdocio, allá a mediados del siglo XVIII, en la Villa Imperial de Potosí. Ejerció las funciones de su ministerio en varias parroquias alejadas del Arzobispado de la Plata; pero luego, como premio a sus virtudes excepcionales, fue destinado a la Iglesia Matriz de la Villa Imperial. Desde los años del Seminario había demostrado aptitudes singulares para la poesía y la música; de modo que no le fué difícil rodearse de consideraciones en su nuevo destino. No tenía parientes y vivía atendido por una sirvienta india, joven y linda. En el correr de los días se sintió enamorado de la moza, y ésta acabó también apasionándose de él. Vivieron bastante tiempo disfrutando de la ventura más plena, hasta que un día el cura recibió de sus superiores la orden de viajar a Lima. El viaje era largo y la separación de los amantes se prolongó más de lo que ellos habían podido prever.

La ausencia del cura resultó fatal para la muchacha. En aquellos tiempos, el amar a un sacerdote era la mayor desgracia para una mujer. Las gentes de su raza la repudiaban y las demás le hacían víctima del menosprecio y del improperio, confinándola en la más tremenda soledad. Esto ocurrió con aquella joven cuyo amante viajó a Lima y tardó en regresar. La soledad se convirtió en un verdugo

que la fué estrangulando poco a poco. Un día, al ver que no daba señales de vida, ciertos vecinos la encontraron en su lecho, muerta. El cadáver fué sepultado en el cementerio común con la discreción que siempre se observa en casos como éste. A poco retornó el amante, recibió en silencio la noticia de la catástrofe y comenzó a aislarse de sus semejantes. Todas las noches, cuidándose del estorbo de los trasnochadores, iba a visitar la tumba de su compañera de otros días.

Abandonó sus deberes de sacerdote y de día no se le veía en ninguna parte. Su casa se abría sólo a altas horas de la noche.

En lugar de alejarse del recuerdo de la muerta, el cura se sentía cada vez más ligado a ella. En otros tiempos alternaba los deberes de la iglesia con los goces del amor; ahora todo su tiempo y todo su pensamiento estaban consagrados al culto de ese recuerdo.

Una noche, tal fué su estado de ánimo, comenzó a arañar la sepultura, dispuesto a descubrir los restos de su amante. A la noche siguiente, provisto de los instrumentos necesarios, cavó largas horas y logró su propósito de tenerla en los brazos. Pero se hallaba cerca la hora del amanecer y, antes de devolverla a la fosa, le separó una tibia.

La tibia fué luego convertida en quena. En ella tocaba el cura un *yaraví* que él mismo había compuesto, y no tocaba otra cosa, cuando no cantaba los versos que había escrito para aquella música.

La tristeza de la inconformidad palpitaba en aquella música. Era la lamentación del indio que, habiéndose fugado de la esclavitud y obtenido como regalo la ventura, la veía a sus pies deshecha, convertida en un montón de desesperantes piltrafas.

Un día el cura apareció loco. No era una locura desenfrenada, sino más bien una monomanía. Primero de noche solamente, después de día y de noche, erraba por los suburbios de la Villa y por las colinas próximas. Allí donde encontraba un cántaro, lo utilizaba como una caja de amplificación para su quena y tocaba su *yaraví*. Resultaba un lamento lúgubre, casi pavoroso, síntesis profundamente expresiva de la angustia secular de la raza.

La locura del sacerdote era disimulada por el clero y respetada por el pueblo. No había otra cosa que hacer. Pero aquello no duró mucho tiempo. Una mañana corrió por la Villa Imperial la noticia de que el cadáver del cura loco había sido encontrado en descomposición en su casa.

Con el debido sigilo fueron quemados todos los papeles y aun los muebles pertenecientes al cura. Pero alguna mano misericordiosa libró de las llamas el poema y la música del *Manchay Puitu*. Música y poema se difundieron rápidamente entre los criollos y mestizos de la Audiencia de Charcas. Entonces vino la excomunión mayor del arzobispo de la Plata para todos aquellos que propagasen, cantasen o guardasen la música o los versos del sacerdote sacrílego. En aquellos siglos del Señor, la excomunión era un arma infalible y hacía estragos entre las víctimas. No tardó en hacerse el silencio en torno al *Manchay Puitu*. Algunos aficionados, no obstante, lo conservaron intacto en su verso y en su música, y de esa manera ha podido llegar hasta nosotros.

Son las dos versiones de la leyenda del *Manchay Puitu*. En la de Palma, predomina la imaginación asociada a la maestría del escritor, predominio que crece hasta prescindir del sentido de análisis. Palma, impecable, inimitable en el género de la *tradición,* que en otro tiempo arrastró a generaciones enteras de escritores americanos, se sale aquí del marco de lo verosímil, condición *sine qua non* que prescriben las leyes preceptivas del siglo XIX. Comienza por bautizar, por su cuenta y riesgo, al cura y a la muchacha con sendos nombres espectacularmente españoles, para acabar atribuyendo al primero la paternidad de versos quechuas y de una música cuyo espíritu y cuya técnica son en un todo indígenas. Luego hace enterrar a la amante en un templo, cosa imposible si no se olvida el criterio de la época acerca de las mujeres que convivían sexualmente con elementos del clero. El entierro en un templo era un premio extraordinario a la virtud, a la filantropía y ante todo al linaje. En toda la vida colonial de América no se podría encontrar un solo caso parecido al que cuenta el insigne escritor peruano.

En el estrecho lapso de tres días, Palma hace desenterrar el cadáver, improvisar los versos, componer la música; hace aullar siniestramente a los perros, ahuyenta a los indios y hace morir a su personaje abrazado del cadáver descompuesto de la amada. Resulta un film desconcertante por la rapidez de su desarrollo. En fin, no se trata sino de una *tradición,* género que en el siglo pasado ocupó el plano en que hoy vemos la *biografía novelada.* Sin embargo, el autor abandona al final su función simplemente imaginativa y se pone a traducir y comentar los versos. En este punto incurre asimismo en sensibles equivocaciones, provenientes, con seguridad, de su descono-

cimiento del quechua. Afirma que el autor ignora el recurso de la rima y que por tanto no la emplea. El insigne escritor creyó estar seguro de que nadie habría de contradecirle; quizás habrá juzgado que los versos aquellos eran un edificio arrasado, desaparecido, como que hoy día mismo se los considera así en el Perú. Pero aquí, ante nuestros ojos se halla en estos instantes el poema. Lo estamos leyendo y en nuestro oído vibran musicales, impecables los consonantes:

*Llakiy kani, yuyayniyta*
*Munani chincarichiyta.*

Yo soy la carne misma de la angustia
Y estoy en fuga de mi propio pensamiento

¿En qué se basó el egregio peruano para decir que el *Manchay Puitu* carecía de rima? Es posible que no hubiese conocido nunca el texto original, sirviéndose únicamente de elementos tomados de fuente indirecta. No de otro modo las dos estrofas traducidas que nos da se apartan totalmente del texto quechua. Podríamos transcribir dichas estrofas aquí y analizarlas frente al poema, así como podemos destruir también el resto de su comentario; pero optamos por dejar en paz al insigne peruano con su gloria y con su enorme talento.

La versión boliviana de la leyenda tiene un sentido más humano, por lo mismo de que no ha llegado todavía a manos de ningún modisto de las letras. Y es posible que la anécdota hubiese ocurrido en Potosí o en algún otro punto del Alto Perú, porque aquí ella ha perdurado en el pueblo mismo y porque sus versos y su música han sido conservados en toda su pureza e integridad en este país y no en el Perú. No vaya a juzgarse nuestro empeño como tendencia a bolivianizar a la fuerza la leyenda. Estamos muy lejos de caer en ese pecado. Todo lo que nos interesa es hacer conocer la versión boliviana y sobre todo la excelsitud del poema, que es toda una obra maestra, una obra maestra desestimada por los intelectuales bolivianos e ignorada por la literatura americana.

### b) *El poema*

Publicado por nosotros en 1922 en *El Republicano* de Cochabamba, circula hoy dentro del pueblo. Lo hemos encontrado varias veces durante las pesquisas de documentos que nos interesan. En

1940 el folklorista Teófilo Vargas incluyó el verso y la música en el primer tomo de sus *Aires Nacionales de Bolivia.*

En su conjunto, el *Manchay Puitu* consta de seis estrofas, de ocho versos cada una. Los cuatro primeros y los dos últimos son octosílabos, y el quinto y el sexto, de seis sílabas, invariablemente. El primer verso de cada estrofa rima con el tercero, el segundo con el cuarto; los exasílabos riman entre sí, y los dos últimos también entre sí. Las reglas de la métrica castellana se hallan escrupulosamente cumplidas en todos sus puntos, sin una falla. Así medidos y rimados, los versos ofrecen una cadencia extraordinaria. Raras veces se encuentra en otros idiomas un poema tan musical como éste. Su lectura viene a envolver el espíritu como el embrujo de una melopea. Lástima grande que al través de la traducción esta virtud tenga que quedar totalmente destruída.

*¿Uj kkata kusiyniy kajta*
*Mayqen jallppa mulppuykapun?*

¿Qué tierra cruel ha sepultado
A aquella que era mi única ventura?

Con estos versos magníficos comienza el poema. Es una interrogación que brota de la angustia del hombre que encuentra el vacío en el sitio en que había quedado la compañera. Ella murió y fué sepultada. Pero ¿dónde, en qué sitio? No hay un gesto compasivo que se lo señale. El la había dejado en la plenitud de su belleza y de su lozanía; mas ahora está perdida en una ausencia sin sentido y sin retorno. ¿Dónde reposa ella? El amante se pregunta si no se la habrá arrebatado algún torbellino maligno, porque no olvida que el amor que les unía era prohibido por los hombres en nombre de Dios. Ambula siguiendo su rastro y buscando su sombra. A veces, cuando alguna sombra arroja su frescura sobre las brasas de su dolor, cree que es ella quien acude; pero luego teme que no sea sino el velo de sus lágrimas.

Ella no se desprende un punto de su recuerdo. En sus sueños la besa. En sus horas de ensimismamiento viene ella y le conversa. En la cumbre de su desolación piensa a veces en el suicidio; pero teme ofenderla; no obstante cree que la muerte podría aproximarle; mas retrocede al punto, pues con un sentido profundamente realista piensa que la muerte sólo serviría para alejarle más de la amada; por tanto, prefiere seguir sufriendo y pensando en ella.

Ha descubierto el sitio donde ella fué enterrada. Sus manos van escarbando la sepultura, humedecida con la copia de sus lágrimas. Quisiera él que se ablandase la tierra para encontrar a la amante más pronto, y exclama:

*¡Ñoqan mayllapipis,*
*Jallppaj sunqonpipis,*
*Ñoqalla munakusqayki,*
*Sapallay wayllukusqaki!*

¡Dondequiera que sea,
Así en el seno de la tierra,
Yo solo he de adorarte
Y nadie, sino yo, te ha de mimar!

El enamorado parece abrigar la esperanza de que, salvándola de la tumba, podrá devolverle la vida con su aliento, con sus abrazos y con sus besos, como si ella estuviera solamente en el reposo del sueño. Y si esto no es posible, si no ha de conseguir que la amada alcance a volver a sus brazos para transfigurarse de gozo bajo la llama de sus besos, prefiere que venga el ciclón maligno y le devore. Es menester detenerse en este punto. Las antiguas creencias quechuas suponían que el ciclón era el aliento arrollador con que *Pachamama,* diosa que representaba a la Tierra, manifestaba su ira por algún mal comportamiento de los hombres. Ese aliento podía arrastrar y destruir a los culpables según la gravedad de sus faltas. El clero de la conquista logró desvirtuar la naturaleza de este mito, cristianizándolo y suplantando el aliento de la deidad quechua con la presencia del demonio católico. En algunas regiones de Bolivia, hoy día, el indio cree que en los ciclones galopa el diablo; en otras, sigue intacto el mito primitivo. Pero el autor del *Manchay Puitu* no toma en cuenta la suplantación católica, pues la pureza de su dolor, el infinito respeto que la muerte le inspira y de un modo general la delicadeza empleada como disolvente del material con que está amasado el poema, no autorizan otro género de interpretación. El amante quiere ser destruído por el aliento de su diosa primitiva. Palma pudo haberse servido de los elementos de este pasaje, interpretados a lo español, para traducir el título y las dos estrofas que nos brinda en su *tradición.* Pero el texto quechua dice:

*Mana chayri, jámuy,*
*Múyaj wayra, uqámuy;*
*Laqhayayniyki upiykuwuachu,*
*Ukhunpi chincachiwachun.*

Su traducción, realizada con un máximum de probidad, es la siguiente:

Mas, si así no ha de ser,
Ven, no tardes, ciclón,
Que tu niebla me devore
Y en ella para siempre desaparezca mi vida.

No se ve aquí, de ninguna manera, el infierno de Palma. El infierno cuenta en quechua con dos términos que le expresan con admirable precisión: *ukhu pacha* y *súpay wasi* (mundo subterráneo y casa del demonio). Fácil es constatar que ninguno de dichos términos figura en los versos.

Continuando el desarrollo del poema, vemos que el amante desolado desea reposar al lado de su muerta y en tono suplicatorio se dirige al montón de tierra que la cubre:

*Waqayniywan joqqochasqa,*
*Khúyaj jallppa, qhataykuayku;*
*Karqaykumîn ujllachasqa,*
*Ujllañapuni kasqayku.*

Tú, tierra humedecida con mis lágrimas,
Tú, tierra generosa, albérganos.
Una sola unidad formamos en el mundo;
Quiero que así quedemos para la eternidad.

Pero el hombre se siente rodeado de tinieblas, tiniebla él mismo, y llama a la soledad. En torno suyo todo es dolor, y quiere renunciar al recuerdo y al propio pensamiento.

Sin embargo, la amante se halla tan hondamente arraigada en él, que le resulta imposible apartarla un punto. Entonces resuelve tenerla de modo más tangible, poseer de ella algo capaz de ser palpado, acariciado y cobijado. Quiere arrancarle un hueso del esqueleto para fabricar con él una quena en la que pueda traducir su dolor.

Acaso ya está en sus manos la tibia de la amante convertida en música, cuando siente que lo inunda un torrente de luz descendida de lo alto, y exclama:

*Jánaj pachamanta,*
*Lliphípej chaymanta,*
*¿Paymin sina wajyawasqan?*

Desde la eternidad,
Desde el origen de la luz,
¿Es tal vez ella quien me está llamando?

Ay, no. No es ella. Su desengaño es definitivo cuando constata que no es más que el sollozo de su quena. Con ese desengaño, con ese sollozo de la quena termina el poema.

El texto que hemos examinado no es el único que conoce el pueblo. Existen otros diferentes con el mismo título; pero se trata de imitaciones aparecidas en Bolivia a principios de la era republicana. El vulgo confunde a veces las imitaciones con el poema original, cuya copia antigua, procedente de las postrimerías del siglo XVIII, poseía Ismael Vásquez. Algunas imitaciones muestran un valor lírico estimable, circunstancia que favorece la confusión, aun tratándose de investigadores tan calificados como Middendorf, quien a fines del siglo anterior recogió unos versos imitados y los entregó al público de Alemania como el texto original del poema.

Como se ve, el *Manchay Puitu* es un canto hondamente elegíaco, elaborado sobre un plan impecable que mide las proyecciones del tema y calcula los efectos. La nostalgia, el dolor, la desolación y el propio arrebato que asoma un punto llamando al ciclón para desaparecer en él, se sostienen entre sí y conservan un equilibrio que no cede hasta el final. En ningún momento del poema existen la impiedad, el escándalo, la desnudez de las imágenes y el *sensualismo grosero* que cree encontrar Palma. El insigne peruano jamás ostentó ningún falso pudor católico; juzgó siempre las cosas y los hechos con un criterio totalmente despojado de mezquindades. ¿Pero a qué se debe la forma como enjuicia los versos del *Manchay Puitu?* ¿Acaso al hecho de que se trata de un producto de la raza india? Bien sabido es que Palma, de origen criollo, no veía lo indio con buenos ojos. La totalidad de sus innumerables *tradiciones,* exceptuando unas cuantas, versan sobre temas desprendidos de la vida de los españoles en la colonia, particularmente en el virreynato de Lima. Se entusiasma y se deleita cuando le toca describir la opulencia, los idilios, las aventuras y los lances de tipo virreynal. Entonces ni el adulterio, ni el latrocinio, ni el sensualismo, ni el asesinato entrañan impiedad ni

precipitan escándalo; el aticismo de su prosa los vuelve fragantes, sustanciosos, encantadores.

No importa que el nombre del autor de este maravilloso poema se haya perdido, ni que Palma, aparte de rebautizarle a su antojo, se haya empeñado en deformar su vida y su obra con el objeto de entregar a su público una *tradición* sabrosa y atrayente; no importa que su sombra revolotee como mariposa nocturna al rededor de los humildes mecheros de las chozas indias. Lo importante es que su música y sus versos tienen existencia propia y el caudal de su belleza está dotado del poder suficiente para proyectarse en la gloria del futuro.

## 5. *WALLPARRIMACHI*

### a) *Su vida*

Al comenzar las luchas de la emancipación apareció la figura extraordinaria de un joven indio, cuya vida fué una página breve, pero intensa, de sufrimiento, de heroísmo y de belleza. Poeta y guerrero, compuso poemas de inmarcesible calidad y murió en el campo de batalla. Al advenimiento de la República, la magnitud de sus hazañas y el embrujo de sus versos le abrieron las puertas de la leyenda. Esa leyenda fué recogida por la *tradición* y por la novela. Finalmente se apoderó de ella la historia.

El se hacía llamar Juan Wallparrimachi Maita. Era indio. En su condición de tal no habría merecido los honores de la inmortalidad. Nacido para la esclavitud y el desprecio, su destino era desaparecer como la brizna caída en la vorágine. Pero era grande su talento; era digno de admiración su valor. No se podía dejar de contar sus hechos; no se podía dejar de recitar sus versos. Y se le inventó un nacimiento y una genealogía tan singulares como su propia vida.

Hacia 1885, época en que el género de la *tradición* predominaba en la literatura boliviana, Benjamín Rivas, publicó un trabajo intitulado *Huallparrimachi o un descendiente de reyes*. El autor relataba en estilo jugoso y ágil los pasajes más salientes de la vida del indio preclaro, sin apartarse del marco ya definido por la leyenda. Al final transcribía una imitación al poema *Kacharpari*, compuesta por José Armando Méndez.

Por ese entonces, Samuel Velasco Flor incluyó en una de las tres entregas de su obra *Vidas de bolivianos célebres*, datos biográficos de

Wallparrimachi con pormenores que concordaban con la *tradición* de Rivas, pero sin dar a conocer su obra lírica. Años más tarde, Lindaura Anzoátegui de Campero, sobre la base de las anteriores y con nuevos aportes recogidos en Chuquisaca, escribió una novela amena denominada *Huallparrimachi*. La ilustre escritora tampoco transcribía ni comentaba los versos del poeta.

En 1915 el general Miguel Ramallo publicó en una revista de Sucre una importante monografía de las campañas del guerrillero Manuel Ascensión Padilla. Ella, editada en volumen en 1919, en La Paz, contiene también algunos rasgos biográficos de Wallparrimachi.

Todos los escritores —novelistas e historiadores— que se han ocupado del poeta indio, están de acuerdo en que un judío llamado Jacob Moisés raptó del Cuzco, en el último tercio del siglo XVIII, a un niña india de pocos años llamada María Sawaraura y vino a establecerse en la Villa Imperial de Potosí. Habiendo cambiado su nombre por el de Juan Gamboa, el portugués, hizo saber que la pequeña era su hija. Favorecido por la fortuna, puso excesivo cuidado en la educación de ella, aunque al mismo tiempo se esforzaba por mantenerla en un sugestivo aislamiento.

Joven y deslumbrante de hermosura, se conoció la muchacha casualmente con el español Francisco de Paula Sanz, de quien algunos escritores dicen que era hijo bastardo de Carlos III. Nació el amor entre ellos y dió como fruto un niño. La leyenda se muestra muy cuidadosa de los detalles y fija el nacimiento en el día 24 de junio de 1793, conduciendo al párvulo a la pila bautismal en brazos de Pedro Vicente Cañete, uno de los próceres de la resistencia española en los años de la guerra de la emancipación.

Pero el amante español tenía compromio de matrimonio con una joven de su raza, y ésta, enterada de la aventura de su novio, hizo envenenar a María Sawaraura. Arrastrado por la desesperación, el judío se ahorca, y el niño queda envuelto en el misterio. La leyenda se acuerda de él para mostrárnoslo raptado por los indios de Macha y educado por ellos a la usanza primitiva. El niño tiene que ignorar su origen durante toda su vida; todo lo que ha de saber será que su abuelo materno se llamaba Wallparrimachi, palabra que le será entregada como apellido. Así cuenta la leyenda, olvidando que el poeta empleó el segundo apellido de Maita. Según Ramallo, el

indio fue recogido muy niño por el guerrillero Padilla en el partido de Chayanta.

Los escritores relatan sus amores con Vicenta Quiroz, joven muy linda, unida por la fuerza en matrimonio a un minero rico, viejo y andaluz. No inspirándole afecto alguno el tosco minero, la muchacha se apasionó de Wallparrimachi. No se sabe cuánto tiempo duraron estos amores; pero se sabe que un día el viejo andaluz sorprendió a su esposa en brazos del joven indio. Este pudo ponerse a salvo; pero Vicenta, después de sufrir los más duros ultrajes, fue remitida a un monasterio de Arequipa. La nostalgia se apoderó del poeta y le hizo crear los más bellos poemas.

El indio actuó en las guerrillas de Padilla. Era maestro en el manejo de la honda, su arma favorita en los combates, y por lo general actuaba a la cabeza de un contingente de indios honderos. Su audacia no conocía límites. Por esta razón el caudillo y su esposa doña Juana Azurduy le consideraban como a uno de sus mejores oficiales. En muchos combates el guerrero indio aparece al lado de la epónima guerrillera.

La vida heroica de Padilla no ha sido todavía debidamente estudiada. La monografía de Ramallo no es completa y, sin embargo, allí encontramos episodios que reclaman el timbre épico para su perpetuación. Wallparrimachi le había acompañado desde un principio en sus campañas; pero no pudo permanecer junto a él hasta el final. En el famoso combate de *Las Carretas,* que duró varios días y en el cual comandaba una brigada de 1,900 honderos indios, murió el poeta alcanzado por un tiro de arcabuz, el 7 de agosto de 1814.

Esta, así, es la vida del poeta indio según refieren los escritores bolivianos, mezcla de leyenda y de historia. Veintiún años que comenzaron en la orfandad, rodaron a merced del infortunio y terminaron al golpe de una bala, en aras de la libertad.

Sabido es que escribió muchos versos en quechua, único idioma que utilizó para las expansiones de su espíritu atormentado. Algunos de ellos eran recitados y aun cantados en las primeras décadas de la República en virtud de la fuerza de su belleza. Pero llevaban en el lenguaje el estigma indígena y no tardaron en ser olvidados. El propio Rivas publicó la imitación de Méndez, mas no el texto original. Ningún escritor boliviano se detuvo después en los versos del Poeta. Una excepción: En unos juegos florales celebrados en Potosí en 1906 se premió un intento biográfico escrito por Luis Subieta Sagár-

naga, quien transcribía en quechua el poema *Kacharpari*, seguido de la imitación de Méndez. El intento de Subieta Sagárnaga pasó desapercibido y hoy día sólo pueden conocerlo investigadores muy afortunados. Con todo los poemas no se perdieron; siguieron viviendo en el corazón y en la memoria del pueblo. En las provincias de Cochabamba y Potosí se los escucha en labios de mestizos y de indios, aunque fragmentados algunos de ellos. Recitados y cantados, viven confundidos con el folklore, pues nadie ya sabe quien pudo haber sido el autor de creaciones tan bellas. Pero una vez más, como tantas otras, tócanos constatar la intervención de una mano salvadora. He aquí cómo:

Hacia 1922 vino a vivir sus últimos años en Cochabamba, su tierra natal, un anciano cansado de las lides de la política y de la inteligencia: José Armando Méndez. Nos hemos ya referido a él en otro punto de este ensayo. *Crónicas Potosinas,* de Modesto Omiste, nos habían proporcionado la oportunidad de conocer el *Wallparrimachi* de Rivas y también la imitación de Méndez. El deseo de conocer algo nuevo acerca del poeta indio y sobre todo el texto quechua del poema imitado, que no figuraba en la colección Vásquez, nos indujo a presentarnos un día en su domicilio. De porte amable y accesible, nos habló largamente sobre cuestiones relacionadas con la cultura quechua. Cuando tocamos la vida de Wallparrimachi, el anciano formuló una serie de rectificaciones y puso en nuestras manos un legajo de manuscritos antiguos muy valiosos, entre los cuales figuraban algunos autógrafos del poeta indio. Nos refirió que dichos autógrafos habían sido obsequiados por doña Juana Azurduy de Padilla a don Mariano Méndez, diputado por Cochabamba en la Asamblea de 1825. A la muerte del prócer, los documentos pasaron a manos de Sabina Méndez, su hija, y poetisa de apreciables méritos, quien tiempos después los cedió a José Armando Méndez.

Aparte de los autógrafos, Méndez poseía otros varios poemas que en su juventud había conseguido y autentificado en Potosí con el testimonio de personajes que los conocieron en los primeros años de la República. Ya conocimos dos de ellos en la colección Vásquez. El anciano se quejaba de la incomprensión de los intelectuales bolivianos, cuyos prejuicios y cuya soberbia heredada de los españoles habían sido los causantes de la desfiguración de la biografía de Wallparrimachi y del olvido en que estaban sus versos.

Según la versión que nos contó José Armando Méndez, el in-

dio, nacido en la región de Macha, Potosí, quedó huérfano de padre y madre en sus primeros años. Wallparrimachi era el apellido de su padre, y Maita el de su madre. El poeta los había empleado durante toda su vida. Manuel Ascensión Padilla lo había recogido muy tierno en calidad de sirviente, esto es, de esclavo. El indio resultó dueño de una inteligencia notable. Padilla solía enseñar a sus hijos a leer y a escribir, mientras el criado, que no podía hacer otra cosa que mirar y oír de lejos las lecciones, comenzó de improviso a escribir con carbón su nombre en las paredes. El caudillo, como todo enamorado de la libertad, lejos de extirpar aquel afán del muchacho como lo hubiera hecho cualquier otro blanco, asumió el papel de maestro. Wallparrimachi aprendió a leer y escribir con corrección. Como relata Rivas, escribió versos desde su más temprana adolescencia y no tardó en enamorarse de Vicenta Quiroz. Desde este punto, Méndez se manifestaba de acuerdo con literatos e historiadores; pero no dejaba de subrayar que el origen del poeta no tenía ninguna relación con el Cuzco ni con la sangre de Carlos III. Según referencias que poseía y que eran provenientes nada menos que de doña Juana Azurduy, ninguna característica del poeta, ni física ni de otra índole, denunciaba al mestizo. Era indio puro, por su color, por sus facciones, por sus predilecciones y por su espíritu. Hablaba perfectamente el castellano, pero nunca quiso componer un poema en ese idioma. Pudiendo luchar ventajosamente a lo blanco, con un arcabuz o una espada, prefirió luchar siempre a lo indio, con una honda, a la cabeza de sus hermanos de raza.

Así se expresó José Armando Méndez en su domicilio de Cochabamba, en los últimos años de su vida.

## b) *Su obra*

Sus primeros poemas se han perdido totalmente. Se conservan apenas los que tratan el tema de su amor infortunado y algunas estrofas que aluden a su madre.

Nos hallamos en posesión de una docena de composiciones, de las cuales dos fueron copiadas de la colección Vásquez y diez del legajo Méndez.

Muerto a los veintiún años, si la leyenda y la historia no se equivocan, Wallparrimachi era un poeta de gran magnitud. Si bien su obra es fruto aún no llegado a su completa madurez, en cambio

posee todas las virtudes de lo perdurable. Todos y cada uno de sus doce poemas exhalan un aliento lírico de notable vigor. No importa que el tema se repita con frecuencia ni que algunos elementos sean utilizados con asiduidad. Ya hemos dicho que sólo quedan de él algunos poemas amorosos, y ellos son precisamente los engendrados por la nostalgia irremediable que dejó en su vida aquella mujer que se marchó. Aquella mujer se había hincado tan profundamente en su vida, que allí quedó convertida en obsesión y en angustia, para siempre. Casi en todos sus versos palpita la misma obsesión de la ausencia, la misma angustia de la felicidad tronchada. Pero al mismo tiempo hay la presencia de la expresión constantemente renovada, música de imágenes, música de sensaciones, dolor hecho música, el genio indio cristalizado en el ambiente de una exquisita sensibilidad.

Los poemas de Wallparrimachi, escritos en un quechua noble, de admirable pureza, fueron elaborados con elementos auténticamente indígenas. Desde la estructura métrica hasta el soplo vital del sentimiento, en ellos todo nos habla de lo nuestro. Su manera de versificar es la misma que emplearon los *arakikus* del pasado. En su paisaje, en sus imágenes, en sus símbolos palpita el espíritu de la raza. La dulzura de su dolor y la ternura de su angustia manan de un infortunio que tiene algo de común con el *aqoyraki* (desventura) de los *arawis* primitivos que nos transmite Guamán Poma; sólo que el *aqoyraki* del siglo XIX es mucho más intenso y desolado, porque nace de un tormento tres veces secular.

De los doce poemas que se conservan de Wallparrimachi, seis están escritos en pentasílabos distribuídos en estrofas de a seis versos, aunque existen también unas pocas de a cuatro. Hay uno compuesto en estrofas de a tres versos, en los cuales dos pentasílabos se hallan seguidos de un trisílabo. El consonante y el asonante han sido proscritos de la mayoría de las composiciones, por más que el autor no se empeñe en evitarlos cuando se interponen al paso. Cuatro poemas constan de cuartetas en las que el segundo verso consuena con el cuarto, siendo visible en este punto la elasticidad característica de la técnica primitiva. Finalmente, en uno ensaya el autor una fácil y elegante estructuración de décimas, como si deseara demostrar que podría también manejar con ventaja los instrumentos europeos.

Estos poemas parecen contener el proceso del drama pasional vi-

vido por el hombre, tal es la índole de los sentimientos que se escalonan a través de ellos.

*Munarikúway*, en efecto, es un poema que se nos presenta como un probable punto de partida. En versos que fluyen con diafanidad y con música del manantial de la llanura, el poeta canta el amor concebido y la manera como el hechizo de la mujer cae sobre él.

*Inti jinamin*
*Ñawiyniykeqa*
*Ñuqápaj kkanchan.*
*Ñáuraj ttikari*
*Uyaykimanta*
*Ñuqápaj jaran.*

Igual que el sol
Fulguran para mí
Tus ojos.
En tu faz se abren,
Para regalo mío,
Todas las flores.

La amada está hecha de los elementos más bellos de la naturaleza. Arde el sol en sus ojos, y el milagro de su luz es la vida para él. Su rostro es una lluvia de flores y sus mismos labios se abren como una flor con el *wayñu* de su risa, otorgándole el más dulce regocijo. El hombre ama y quiere ser amado. Desde este momento, empero, se advierte que es un amor difícil y rodeado de peligros; no en vano requiere el poeta:

*Munakulláway,*
*Irpa urpilla,*
*Mana manchaspa.*
*Ñuqa qanrayku*
*Wañuy yachásaj*
*Qanta munaspa.*

Amame,
Tierna paloma,
No temas nada.
Pese al destino,
Yo te amaré
Hasta la muerte.

En *Imaynallatan atiyman,* ramo lozano recogido a la hora del amanecer y cubierto de un rocío que es fulgor y es música, el poeta

no es dueño todavía del corazón de la amada; pero es tan grande la fuerza de su pasión, que ansía un peine de oro para peinar su cabellera y verla ondular a través de su cuello; quiere que la estrella de sus ojos penetre en sus tinieblas interiores y resplandezca engastada en su corazón; cómo anhela beber su aliento y engrandecer el racimo de flores rojas que son sus labios; sus manos son tan puras como la azucena india, pero él quisiera ennoblecerlas más todavía; su andar es música, es belleza, y cada paso es un derrame de flores; pero él sueña con verla derramar más flores y más música. Después termina su canto:

*Kay tukuyta atispañari*
*Atiymántaj sunqoykita*
*únqoy chaupipi mallkispa*
*Wiñáypaj phallallachiyta.*

Y si me fuera dado hacer todo esto,
Ya podría plantar tu corazón
Dentro del mío, para verlo
Eternamente verdecer.

En el breve poemario no existe la exposición del amor logrado, esto es, el idilio. Si el autor desarrolló este tema, los versos se han perdido. Si prescindió de él, su comportamiento obedecería tal vez a aquella especie de convención que parece haber existido entre los poetas del Incario: no pintar, no mostrar el amor en el plano mismo del goce. El idilio se halla ausente del *Ollántay* y también del *Ushka Páuqar,* no obstante de que éste fué reformado en los años de la conquista. No ha llegado a nosotros ningún verso precolombino hablándonos del amor en la embriaguez de su plenitud.

El poema que pudiera ser colocado en tercer lugar, es *Kacharpari.* El poeta ha recibido la mala nueva de que la amada se ha de marchar para no volver. Anticipadamente se abre el vacío en torno:

*¿Pitan saqenki*
*Qanpa tupupi,*
*Sinchi llakiypi*
*Asuykunáypaj?*

¿A quién has de dejar
En tu nidal
Y en mi tristeza a quién
He de acudir?

El amante no se resignará a la ausencia y quiere conocer el camino que ha de tomar ella para ir a regar con sus lágrimas la tierra que pisarán las plantas amadas. En el trayecto, junto al rigor del sol y de la sed, el aliento y las lágrimas del amante se convertirán en sombra de nubes y en vaso de agua. Pero el corazón va renunciando demasiado; entonces brotan la protesta y la acusación. La desventura crece y la soledad es garra filuda. El pensamiento es un torbellino y en él se revuelven la belleza de la mujer, la felicidad que queda truncada y la imposibilidad del olvido. La breve historia de esta pasión relampaguea intermitente como el cielo en una noche de tormenta. El hombre se siente más ligado que nunca a ella y promete:

*Ankaj rijranta*
*Mañarikuspa*
*Watumusqayki.*
*Wayrawan khuska*
*Wayllukunáypaj*
*Phawamusqayki.*

Me prestaré el poder
De las alas del águila
Para irte a ver
Y junto con el viento
A mimarte en mis brazos
Volaré.

Los amantes ya habían anudado sus vidas bajo la certidumbre de que no habría ya fuerza capaz de separarlas. Pero he aquí que se abre la distancia desuniéndolas inexorablemente. Entonces él posee la seguridad de que este amor seguirá viviendo y que la amada fugitiva será la única que siempre ha de llevar el amanecer a su corazón. Ella tiene que ir a vivir al pie del Misti[1] y, allí toda vez que invada el aliento sofocador del volcán, se acordará del amante lejano que está pensando sin cesar en ella. La ausencia no se ha producido todavía; por eso el poeta, al acabar su canto, exclama:

*¿May kamañachus*
*Qanrayku chayan*
*Ijma sunqoyqa?*

¿Por tu amor, hasta dónde
Ya habrá llegado
Mi viudo corazón?

[1] *Misti*: volcán que se encuentra en las cercanías de Arequipa.

En *Wayñu,* el abismo de la separación está abierto a los pies del amante, quien no se resigna a ver desaparecer en él a la compañera y no comprende cómo ella podrá alejarse para siempre del hombre que ama. Nunca podrá explicarse por qué pudo amarla tanto para verse abandonado sin remedio. Si ella quisiera evadirse del cuidado de su guardián, tal vez les fuera posible marcharse juntos. Pero ésta no es más que una probabilidad entrevista por su quimera, pues la amada tendrá que irse sola. Entonces la inconformidad le dicta versos que tienden a formular algo que quiere adquirir fisonomía de maldición. Pero le duele tratarla en este tono y quiere enmendarse:

*Ttika munásqay,*
*Súmaj qhallállaj,*
*¿Imátaj kayqa?*

Flor que he amado,
Bella y lozana,
Dime, ¿qué es esto?

Con todo cae abrumado de exasperación e imprime una forma profundamente incisiva a su gesto imprecatorio:

*Munakojkuna,*
*Sunqoyujkuna,*
*Uyariwaychis:*
*Amátaj waman*
*Silluyninpeqa*
*Tukuchichunchu.*

Enamorados,
Gentes con algo de corazón,
Esto escuchadme:
Que no termine
Entre las garras
Del gavilán.

*Imapajñátaj kausani* nos muestra el horizonte de la catástrofe. La amada está lejos y el que queda no siente ya deseo alguno de vivir. Se considera culpable de la fuga de aquella paloma que habría criado dentro de su pecho, consagrándole la totalidad de su pasión, y no hay término para su angustia.

*Mana ñuqapichu kani,*
*Kikin sunqoyta ñakani*
*Urpiyta chinka richispa;*
*Manaña rikuyta atispa*
*Mana samíyoj waqani.*

Estoy fuera de mí
Y maldigo a mi propio corazón,
Y todo, porque la perdí.
No pudiendo ya verla
Estoy llorando sin ventura.

El amante parece haber olvidado las realidades de su catástrofe; se figura que aun la puede encontrar, y la busca sin reposo. Al buscarla, no sabe qué quebrada, qué llanura, qué árbol o qué risco la están ocultando. En la culminación de su fatiga, la llama y dice:

*¡Urpillay, kutímuy ari!*
*Manachus atinki chayri,*
*¿Imapajñátaj kausani?*

¡Paloma mía, vuelve!
Y si no has de volver,
Para qué vivo ya?

El mundo está lleno de la ausencia de la amante. Doquiera que va, quiere verla, mas el vacío se abre infinito ante su ansiedad. Sus días y su pensamiento están amasados del anhelo de descubrirla en alguna parte y del vacío que le acuchilla a cada instante. Ya no hay otro tema para él y las dimensiones del verso resultan escasas para contener la inmensidad de su nostalgia.

*Makiy juntta ttikamanta*
*Qanllatan ajllakurqayki.*
*Imaraykuchus qanllata*
*Sunqoypi qqesacharqayki.*

De entre las flores que en la mano tuve
Sólo a ti te escogí.
No sé de qué manera sólo a ti
Anidar en mi pecho te dejé.

Así, como estas imágenes que son color y emoción al mismo tiempo, comienza el poeta en *Taki,* para interrogar al cóndor si en su

vuelo por la lejanía no le fué dado ver a la ausente. Luego vuelve hacia la imagen que lleva engastada en su propia carne y quiere arrancarla de ahí para colocarla frente a sus ojos mortales, pues sólo así podrán ellos encontrar la perdida alegría. Pero en lugar de ella se alza la mole de las montañas y se abre la oquedad de los barrancos. Buscándola y ansiando un instante de tregua para sus padecimientos, va errando de ciudad en ciudad y de valle en valle con la sola compañía del viento. Pero ella está en un sitio inalcanzable y la tregua está más lejos todavía.

Mas transcurre el tiempo, y no en vano. La conformidad comienza a trepar por las escarpas de la desolación. La ausencia pierde sus hierros encendidos y se viste de azul por las montañas en la línea del horizonte. Mas, no es el olvido; es la herida que deja de sangrar, la planta que se detiene después de haber agotado todos los caminos. El amor que no puede, que no ha de morir, se perfuma de remembranza y se deleita con los halagos de un sueño de recobro. Entonces viene una sucesión de versos cristalinos que reconstruyen la dicha pasada, alquitaran el licor de la nostalgia y nutren una pequeña raíz que más tarde será una flor de esperanza. Ahí está, entonces, *Ripunña úrpiy,* seguido de *Karúnchay.*

En *Karúnchay,* se percibe un sabor que recuerda aquel exquisito y fragante del tercer *arawi* del *Ollántay.* Es posible que Wallparrimachi hubiese conocido el drama o por lo menos los *arawis.* A ser así, *Karúnchay* habría sido compuesto bajo la influencia del tercer *arawi.* De lo contrario, habrá que pensar en un caso extraordinario de coincidencia no sólo en el tema, sino también en la técnica y en el empleo de algunas imágenes. El poeta de Mapocha, como el autor del *Ollántay,* adopta el pentasílabo, aunque difiere en la manera de agruparlo. Aquí, no va dispuesto en decasílabos compuestos, sino que se mantiene en su estructura simple, presentándose en estrofas de seis versos, sin rima. Ambos son cantos de ausencia en los que el amor se baña, como en una cascada, en la belleza enloquecedora de la mujer. Empiezan en igual forma, utilizando el símbolo de la *urpi,* aunque con imágenes diferentes, para seguir caminos paralelos a lo largo de versos construidos con materiales de delicada sonoridad y a base de recursos que se hacen música en la sensibilidad del lector.

En *Karúnchay,* la hermosura de la amada ha vencido a la desolación del compañero abandonado. El milagro de su imagen ha conseguido abarcar la inmensidad del vacío que dejaron sus caricias. El

amante agotó el manantial de su amargura y ahora piensa en la ausente con infinita dulzura:

*Chajra musmúrej*
*Súmaj ttikantan*
*Siminqa phanchin;*
*Miskkinraykuri*
*Muyupayaspa*
*Qqenti muspharin.*

Como las flores que circundan
A los maizales,
Se abren sus labios,
Y ansioso de su néctar
Los asedia y delira
El picaflor.

Si en el *arawi* del *Olláantay* los últimos versos constituyen el despertar de un sueño a la angustia de la realidad, en el poema de Wallparrimachi el sueño continúa hasta más allá del último verso, pues queda la emoción de la estrella que está fulgurando y cantando para dar alegría a la amada.

*Urpíllay* nos revela que la añoranza se aviva con la brasa de la inconformidad. Ya no existe desolación. Pero hay tristeza de vacío junto a la ilusión de ver caer el imposible hecho pedazos. El amante no se perdona el pecado de haber consentido en la separación. Debía haberse opuesto a la partida, retener a la amada junto a sus sentidos, y no lo hizo. La partida es un martillo que golpea constantemente en sus días y, cuando resuelve componer un poema, aparece cubriendo su horizonte como una mole de montaña.

En el correr de los días el espíritu del poeta se siente nublado de tedio. Es un tedio opaco, pesado, que viene a inmovilizar el vuelo de su nostalgia. No es improbable que Wallparrimachi se encuentre en un alto de las guerrillas de la libertad. En alguna hora de retraimiento revisa su pasado, concretándolo en un pequeño poema de tres estrofas: *Chay ñawiyki.* Una mirada de mujer, semejante a una estrella en la noche, cayó en la tristeza de su vida. Al esconder en el seno la presea, vió que ella palpitaba en sus manos, convertida en paloma enamorada. Pero el viento del destino se la arrebató de las manos, decretando luego la imposibilidad del recobro. Desde entonces él es guiñapo abandonado en el camino, pisoteado por los transeúntes

y flagelado por el sol y por la lluvia. Y ahí, pensando siempre en su paloma, su corazón va carcomiéndose como un viejo tronco.

Cambia el estado de ánimo en el poeta. Su sensibilidad ondula al influjo de distinto medio. Ya no es el tronco carcomido en el camino. Hay luz en el cielo y belleza en el campo; con todo, no puede renunciar a su condición de nido que sueña con el calor de la paloma que se marchó. Nace entonces un *Arawi* tierno y hondo en que la nostalgia se vuelve música. La música gotea de las palabras, de los versos, de las imágenes, y el conjunto es una melodía que envuelve el horizonte. Es una melodía henchida de frescura en que se expande la melancolía transparente del alma india, con toda la suavidad de su mansedumbre y con toda la dulzura de su esperanza.

Este poema es también una reconstrucción del drama, pero ya no una protesta como *Imapajñátaj kausani*, tampoco una aceptación de la realidad como *Karúnchay*. Es el deseo de hacer revivir el pasado, la adhesión definitiva al culto de aquel amor prematuramente destruído. La amada adquiere categoría de única, pues nunca nadie ocupará el hueco del nido.

*Maytapas richun*
*Ttika parachun*
*Chay ñanta.*
*Amátaj kúsiy*
*Anchhurichunchu*
*Paymanta.*

Doquiera vaya,
Que cubran flores
Su senda.
Que la ventura
Nunca se aparte
De ella.

Por más que ella no pueda ya volver, el poeta no renunciará a su recuerdo. La amada seguirá llenando su pensamiento y floreciendo en su sueño hasta que venga la muerte.

Hemos reservado para el final su poema *Mámay*, por ser el único que nos ha llegado en este tema. No es posible calcular la época en que él pudo haber sido escrito, pero el dominio de la técnica y la firmeza con que se ha elaborado el contenido, hablan de una cosecha en plena realización. Por estos versos sabemos que la idea de la madre

constituía una profunda preocupación para el poeta. La madre siempre ausente de su vida, pero acaso presenciando su infortunio desde la cumbre del misterio, le inspira un poema cuya primera estrofa es una lágrima cuajada en diamante, tal es de admirable en su textura y tan concentrada es la emoción que irradia:

*¿Ima phuyun jáqay phuyu*
*Yanayásqaj wasaykamun?*
*Mamáypaj waqayninchari*
*Paraman tukuspa jamun.*

¿Qué nube puede ser aquella nube
Que entenebrida se aproxima?
Será tal vez el llanto de mi madre
Que viene en lluvia convertido?

Hay todo un drama encerrado en estos cuatro versos. Cuánto habrá tenido que sufrir la madre, y cuánto el hijo. Aquella nube tenebrosa que asoma encima de la alta cumbre y se dilata por el cielo como un océano que se ha de volcar sobre la tierra, eso es la vida, el espíritu, la angustia de la madre que ha de caer convertida en catarata de lágrimas en el corazón del hijo sin ventura. Esta estrofa es un símbolo en que se puede leer la historia de la raza. El mismo símbolo se alza sobre las demás estrofas: El dolor del hijo, del indio, para quien no alumbra el sol ni existe la alegría; el destino que le arranca hasta de los brazos de la muerta para encadenarle a la ignominia, sin que pueda ser hallada la madre, esto es —en realidad o en esperanza— la redención.

Este poema ha sido totalmente fraccionado en estrofas y confundido con el folklore. Así disperso está en la colección de poesía popular que poseemos, con la circunstancia de que algunas estrofas han sufrido alteraciones, aunque no esenciales. Lo mismo ha ocurrido con algunas estrofas de los otros poemas.

Wallparrimachi resultó un notable proveedor de poesía para su pueblo. Gracias a él las masas de indios y de mestizos pudieron cantar y cantan aún versos magníficos en que ven reflejado su propio espíritu. Pero ni los que cantan ni los que escuchan saben el origen ni la historia de esas canciones de intraducible belleza.

Pero no sólo fué un proveedor, sino que ejerció una influencia notable en el folklore quechua. En los primeros años de la República aparecieron numerosas imitaciones, tanto en Bolivia como en el Perú.

En la compilación de Farfán existen algunos testimonios. Así, el fragmento *Rakinákuy,* recogido en el departamento de Ayacucho, sigue paso a paso al *Kacharpari* de Wallparrimachi, copiándole inclusive imágenes y versos enteros. El poema LVI y otros de aquella antología parecen también sugeridos por los del poeta potosino.

Un día tal vez no lejano los intelectuales bolivianos renunciarán a su mentalidad semicolonial y volverán los ojos a la raza, y en lugar de exhumar los versos prosaicos de José Manuel Loza o los ditirambos mal rimados de aquellos que endiosaron a Goyeneche durante las luchas por la libertad, cavarán un poco más hondo, a la manera de los antiguos buscadores de "guacos", en indagación de tesoros de auténtico valor, no ya para convertirlos en herraduras ni en moneda sino para comprenderlos, enseñarlos al mundo y preservarlos. Entonces encontrarán a Wallparrimachi, no ya como a protagonista de novela, sino como a poeta que merece, en virtud de su genio específico y del alto valor de su obra, un sitio eminente dentro de la literatura de Bolivia. Comprènderán que el quechua es más nuestro que el castellano y que puede ser tan buen instrumento como éste para producir la belleza. Y se asombrarán de la extrema delicadeza y de la musicalidad singular de aquellos doce poemas. Descubrirán finalmente que el indio potosino fué el primer poeta genuinamente americano del siglo XIX, porque al cantar su pasión en un idioma autóctono puso en sus versos el alma y el paisaje de nuestra tierra. Mientras todos los poetas de América deliraban en aquellos tiempos con los dioses del Olimpo griego y deshojaban rosas de Andalucía en sus rimas, Wallparrimachi amaba a la *urpi*[1] y al *jamanqay,*[2] vagaba por el *rumi-rumi,*[3] veía el vuelo del cóndor y del *wamán,*[4] y nos inundaba con melodías de quena en versos indígenas de la más delicada belleza.

[1] *Urpi.*—Paloma aborigen.
[2] *Jamanqay.*—Azucena india.
[3] *Rumi-rumi.*—Pedregal.
[4] *Wamán.*—Gavilán.

## VI

## LA POESIA QUECHUA DENTRO DE LA REPUBLICA

AL FINALIZAR el Coloniaje no se veía ya ninguna huella de la cultura incaica. Tres siglos de opresión habían devorado la fisonomía y el espíritu de aquel pueblo de titanes. Así como los vestigios de su arquitectura se escondían entre las breñas apartadas de los Andes, su música, su teatro y su poesía languidecían en el corazón de la raza, fuera del alcance de peninsulares y criollos, cuya soberbia se resistía a descender hasta la vida del indio. El propio idioma, a pesar de su grandeza, había sufrido desapacibles injertos y desfiguraciones en el servicio de los intereses de los colonizadores. Con todo, habíase elaborado un folklore que revelaba con harta elocuencia el genio lírico del pueblo y habían aparecido dos poetas de alta categoría: el autor del *Manchay Puitu* y Wallparrimachi.

Al proclamarse la República, los intelectuales, en su totalidad de abolengo español, emprendieron una campaña tan encarnizada como los primeros conquistadores contra la raza aborigen. El objetivo principal era el idioma. Este, durante el Coloniaje, había sido aprovechado como instrumento para predicar la fe católica y la sumisión al rey; ahora era repudiado como un agente de retrogradación que debía ser eliminado. El lenguaje indígena manchaba igual que un delito a quienes lo empleaban. Se lo abominaba en la tertulia y se lo prohibía en la escuela. Aquella prohibición todavía existía a principios del siglo actual. No olvidamos que en la escuela, allá en una provincia de los valles de Cochabamba, el maestro nos castigaba toda vez que éramos acusados de haber utilizado el quechua. Y la verdad era que no conocíamos otro idioma. Más o menos lo mismo ocurría en el Perú, conforme nos cuenta José María Arguedas en su *Canto Kechwa.*

Tan sin medida era el prejuicio contra el idioma indígena en las primeras décadas de la República, que aún estimando las excelencias de algunos *arawis* y *wayñus* incaicos desempolvados entonces, las buenas gentes no se atrevían a cantarlos en la lengua original, sino que previamente los mandaban traducir. "Traducido fielmente al castellano, mereció también ser cantado en los salones, por las señoras

principales..." dice Nataniel Aguirre en *Juan de la Rosa* al aludir a un *wayñu* de aquellos tiempos. El mismo, no obstante el exaltado entusiasmo que le produce la antigua poesía quechua, no se anima a transmitirla a sus lectores sino en versiones e imitaciones en la lengua de Castilla.

Aquella corriente unánime hubo de influir decisivamente en los destinos de la poesía quechua, determinando su aniquilamiento. Si bien aparecieron grandes cultores del idioma y apasionados de sus cualidades, no pudo presentarse ningún poeta de valía. Los poetas preferían en todo casi el castellano. Carlos Felipe Beltrán, Manuel María Montaño, Honorio Mossi, José David Berríos y otros, en Bolivia, trabajaron empeñosamente para depurar el quechua y devolverle su primitivo esplendor y cada uno de ellos dejó gramáticas y diccionarios de gran mérito. En el Perú, parecida labor desenvolvieron Juan Francisco Nodal, José Barranca, J. D. Anchorena, Juan Durand, etc. Los intelectuales argentinos no permanecieron ajenos a estas inquietudes; Adán Quiroga y Sergio Grigorieff son un ejemplo. Entre los ecuatorianos, Juan M. Grimm y otros actuaron en el mismo sentido. Pero en ninguna latitud del antiguo Tawantinsuyu pudo la raza darnos un poeta como Wallparrimachi o como el autor del *Manchay Puitu*. El propio Berríos, que produjo notables poemas castellanos sobre motivos del Incairo compuso muy pocos en quechua, sin haber llegado a publicar ninguno. Algunos de éstos circulan, sin embargo, entre el pueblo, inéditos.

En el mismo terreno del folklore, apenas si se ha podido acrecentar el acervo de los tiempos coloniales. Casi toda la posía popular quechua que se canta hoy día corresponde a ese período y al precolombino, aunque en el Perú, según José María Arguedas, la musa indígena produce constantemente.

Entre los poetas quechuas aparecidos en Bolivia, en la hora actual, apenas uno puede ser mencionado: José María Olañeta. El Perú tuvo a Caparó Muñiz y a Tirado. En el Ecuador, produjo notables composiciones Luis Cordero, autor de *Adiós del indio*. El Perú tiene actualmente al poeta revolucionario Eustakio Awerenka.

De ninguno de estos poetas quedan los documentos y la obra necesarios para estudiarlos.

En la antología de Farfán hallamos algunas muestras magníficas de Cordero, Tirado y Caparó Muñiz. El pueblo boliviano conserva uno que otro poema de Olañeta, pero todos ganados por el folklore.

Apenas uno, *Yuyarikúypaj ttikan* (flor del recuerdo), puede ser identificado, porque él, contra todos los prejuicios de la época, fué publicado a principios de este siglo por un diario de Cochabamba.

Olañeta era sacerdote. Conocido como predicador quechuísta, había profundizado notablemente sus conocimientos del idioma, al punto de convertir a éste en vehículo de su sentimiento poético. Era un poeta delicado y de legítimos quilates. Sus versos, de amplio temario, fueron un tiempo recitados y comentados en Cochabamba, su ciudad natal; pero se han perdido; se salvó tan sólo el poema aquel acogido por la prensa, suficiente, con todo, para considerar a su autor como a poeta de jerarquía.

Ascendido a la dignidad de canónigo, vivió largos años en Sucre, donde compuso su *Yayarikúypaj ttikan.* Este poema canta, con la voz de la nostalgia, las bellezas de la tierra natal. Estrofas henchidas de unción y de música, constituyen una pintura expresiva y profunda del paisaje y del alma de Cochabamba. He aquí una estrofa:

*Chhullalla yakukunaqa*
*Ttika chaupipi qqenqosqan.*
*Chhika súmaj secchakuna*
*Moqqey moqqeyta poqosqan.*

Caudas de perlas, las aguas
Van ondulando entre flores.
Los árboles imponentes
Muestran frutos tentadores.

José María Olañeta fué sin género de duda un excelente poeta quechua, pero el último dentro del territorio boliviano.

# Apéndice

# Era Precolombina

## JAILLI SAGRADO

### *HIMNO DE MANKO QHAPAJ*

*Wiraqocha,*
*Tijsi qhápaj,*
*"Kay qhari kachun,*
*Kay warmi kachun"*
*Ñinki qan.*
*Willka ullqa apu,*
*Jinantinmi*
*Chipchi kámaj,*
*¿Maypin kanki –*
*Manan churiyki*
*Kayman jina –*
*Jananpichu,*
*Urinpichu,*
*Kinrayninpichu,*
*Qhápaj usnuykipichu?*
*"Jay" nilláway.*
*Janan qhochapi*
*Turáyaj,*
*Urin qhochapi*
*Tiyákuj,*
*Pacha kámaj,*
*Runa wállpaj,*
*Apu aukikuna*
*Allqa ñawinwan*
*Rikuytan munanku.*
*Rikújtiy, yachájtiy,*
*Unanchájtiy,*
*Jamuttajtiy,*
*Rikuwankin,*
*Yachawankin.*
*Intiqa, Killaqa,*
*Punchauqa, tutaqa,*
*Poqoyqa, chriyqa,*
*Manamin yanqhachu,*
*Kamachisqan purin,*
*Unanchasqaman,*
*Tupusqamanmin*
*Chayanman. Qanmin*

Viracocha,
Poderoso cimiento del mundo,
Tú dispones:
"Sea éste varón,
Sea ésta mujer."
Señor de la fuente sagrada,
Tú gobiernas
Hasta al granizo.
¿Dónde estás –
Como si no fuera
Yo hijo tuyo –
Arriba,
Abajo,
En el intermedio
O en tu asiento de supremo juez?
Oyeme,
Tú que permaneces
En el océano del cielo
Y que también vives
En los mares de la tierra,
Gobierno del mundo,
Creador del hombre.
Los señores y los príncipes
Con sus torpes ojos
Quieren verte.
Mas cuando yo pueda ver,
Y conocer, y alejarme,
Y comprender,
Tú me verás
Y sabrás de mí.
El Sol y la Luna,
El día y la noche,
El tiempo de la abundancia
Y del frío, están regidos
Y al sitio dispuesto
Y medido
Llegarán.
Tú, que me mandaste

*Thupayurita*
*Apachimurqanki.*
*"Jay" nilláway,*
*Uyarilláway,*
*Manarajpas*
*Saykkujtiy, wañújtiy.*

El cetro real,
Oyeme
Antes de que caiga
Rendido y muerto.

(Primer himno transcrito en *Relación de antigüedades deste Reyno del Perú,* por Juan de Santacruz Pachakuti Yanki Salkamaywa.)

## *ORACION PRIMERA AL HACEDOR*

*Tijsi Wiraqocha,*
*Qanylla qaylla Wiraqocha,*
*Tukuypi kaj Apu.*
*Wiracocha kámaj, chúraj,*
*"Qhari hachun, warmi kachun"*
*Ñispalláraj rúraj.*
*Kamasqayki, churasqayki*
*Qasilla, qhespilla*
*Kausamuchun.*
*¿Maypin kanki? ¿Jawapichu,*
*Ukhupichu, phuyupichu,*
*Llanthupichu?*
*Uyaríway, "jay" níway,*
*Yurajyánay pacha kama,*
*Ashka ppunchau kama*
*Kausachíway, marqqaríway.*
*Jatarichíway,*
*Sakkújtiyri chhashkichíway,*
*Maypi kaspapas,*
*Wiraqocha Yaya.*

Causa del ser, Viracocha,
Dios siempre presente,
Juez que en todo está,
Dios que gobierna y provee,
Que crea con sólo decir:
"Sea hombre, sea mujer",
Que viva libre y en paz
El ser que pusiste
Y criaste.
¿Dónde estás? ¿Afuera,
O adentro, en la nube
O en la sombra?
Oyeme, contéstame,
Haz que viva muchos días,
Hasta la edad en que deba
Encanecer.
Entonces, levántame,
Tómame en tus brazos
Y si me canso, auxíliame
Doquiera estés, Padre Viracocha.

## *PACHA KAMAJ*

*Ayauya waqaylli,*
*Ayauya puypuylli,*
*Lluttu púchaj*
*Wamrayki,*
*Lluttu púchaj*
*Wajchayki*
*Waqallamusunkin.*

## *GOBIERNO DEL MUNDO*

Ten piedad de mis lágrimas,
Ten piedad de mi angustia.
El más sufrido
De tus hijos,
El más infortunado
De tus siervos
Te implora con sus lágrimas.

*Unujsaykita,*
*Yakujsaykita*
*Kachallamúway*
*Wajchayki,*
*Runayki,*
*Llajta runa*
*Kamasqaykiman.*

Manda, pues, el milagro
De tus aguas,
Manda, pues, la merced
De tus lluvias
A esta infeliz criatura,
A este vasallo
Que creaste.

(De *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno,* por Felipe Guamán Poma de Ayala.)

## *RUNA KAMAJ*

*Pacha paqarin,*
*Lliphipiríntaj*
*Upaykunánpaj*
*Runa kamajta.*

*Jánaj pachari*
*Phuyun chinkachin*
*Kkumuykunánpaj*
*Pacha rurajman.*

*Qoyllúrpaj Inkan*
*Inti yayanchis*
*Chujchan masttarin*
*Páypaj chakinman.*

*Wayrari tantan*
*Saccha purata,*
*Rijranta chhajrin*
*Jánaj pachaman.*

*Sácchaj sunqonpi*
*Takikun pichiu,*
*Anchá upaykun*
*Pacha kamajta.*

*Túkuy ttikantin*
*Súmaj sumajlla,*
*Llanqa llimpilla*
*Qqapay samakun.*

*Qhocha ukhupi,*
*Rirppu unupi*
*Challwakunapas*
*Kusitan wayttan.*

## *RUNA KAMAJ*

Amanece la tierra
Y se cubre de luces
A fin de venerar
Al criador del hombre.

Y el alto cielo
Barre sus nubes
Para humillarse
Ante el creador del mundo.

El rey de las estrellas
Y padre nuestro, el Sol,
Su cabellera extiende
A los pies de él.

Y el viento junta
Las copas de los árboles
Y sacude sus ramas
Y las yergue hacia el cielo.

Y en el regazo de los árboles
Los pajarillos cantan
Y rinden el fervor de su homenaje
Al regidor del mundo.

Todas las flores,
Bellas y ufanas,
Exhiben sus colores
Y sus perfumes.

Y en el seno del lago,
Que es universo de cristal,
Es grande el alborozo
De los peces.

*Nánaj mayupas*
*Rakhu takinwan*
*Añayñispanñan*
*Wiraqochata.*

El río caudaloso
Con su bronco cantar
Está rindiendo su alabanza
A Viracocha.

*Qaqa rumipas*
*Qqómer ppachallin,*
*Wayqqo sacchapas*
*Wátaj ttikarin.*

El peñasco también
Se atavía de verde
Y la floresta del barranco
Ostenta flores nuevas.

*Orqopi káusaj*
*Katarikuna*
*Páypaj chakinpi*
*Qhatatakunku.*

Y las serpientes,
Habitantes del monte,
Van arrastrándose
A los pies de él.

*Purun wikkuña,*
*Qaqa wiskkacha*
*Uywaman tukun*
*Páypaj qayllanpi.*

La vicuña del páramo
Y la vizcacha del peñasco
Se domestican
Cerca de él.

*Sunqoypas kikin*
*Sapa paqarin*
*Añayñisunki,*
*Yayay, kamáqey.*

Así también mi corazón
En cada amanecer
Te rinde su alabanza,
Padre mío y creador.

(De la colección Vásquez.)

## *TIJSI WIRAQOCHA*

*Tijsi Wiraqocha*
*Túkuy rúraj,*
*Súnqoy tutallapi*
*Qori ráuraj.*

*Kusi ñawillaykin*
*Paqarichun,*
*Qqoñi samayñiykin*
*Wayrarichun.*

*Khúyaj makillaykin*
*Masttakuchun,*
*Wíñay atiykiykin*
*Ttikakuchun.*

## *TIJSI VIRACOCHA*

Dios, origen del Universo,
Creador de todo,
Oro que arde tan sólo entre la noche
Del corazón.

Que la alegría de tus ojos
Venga en el alba,
Que el calor de tu aliento
Venga en el viento.

Que tu mano magnánima
Siempre se extienda
Y que tu sempiterna voluntad
Sea la única que florezca.

(De la colección Méndez.)

## JAILLI AGRICOLA

| *¡AYAU JAILLI!* | *¡EA, EL TRIUNFO!* |
|---|---|
| **QHARIKUNA** | **LOS HOMBRES** |
| *¡Ayau jailli, ayau jailli!*<br>*¡Kayqa thajlla, kayqa suka!*<br>*¡Kayqa maki, kayqa jumppi!* | ¡Ea, el triunfo! ¡Ea, el triunfo!<br>¡Hé aquí el arado y el surco!<br>¡Hé aquí el sudor y la mano! |
| **WARMIKUNA** | **LAS MUJERES** |
| *¡Ajailli, qhari, ajailli!* | ¡Hurra, varón, hurra! |
| **QHARIKUNA** | **LOS HOMBRES** |
| *¡Ayau jaili, ayau jailli!*<br>*¡Maypin ñustta, maypin sijlla!*<br>*¡Maypin muju, maypin jailli!* | ¡Ea, el triunfo! ¡Ea, el triunfo!<br>¿Do está la infanta, la hermosa?<br>¿Do la semilla y el triunfo? |
| **WARMIKUNA** | **LAS MUJERES** |
| *¡Ajailli, muju, ajailli!* | Hurra, la simiente, hurra! |
| **QHARIKUNA** | **LOS HOMBRES** |
| *¡Ayau jailli, ayau jailli!*<br>*¡Qhápaj Inti, Apu Yaya,*<br>*Qhawaykúriy, samaykúriy!* | ¡Ea, el triunfo! ¡Ea, el triunfo!<br>¡Sol poderoso, gran padre,<br>Ve el surco y dale tu aliento! |
| **WARMIKUNA** | **LAS MUJERES** |
| *¡Ajailli, Inti, ajailli!* | ¡Hurra, Sol, hurra! |
| **QHARIKUNA** | **LOS HOMBRES** |
| *¡Ayau jailli, ayau jailli!*<br>*¡Pachamama wisallanman,*<br>*Yurinanman, rurunanman!* | ¡Ea, el triunfo! ¡Ea, el triunfo!<br>¡Al vientre de *Pachamama,*<br>Que da vida y fructifica! |
| **WARMIKUNA** | **LAS MUJERES** |
| *¡Ajailli, Pachamama, Ajailli!* | ¡Hurra, *Pachamama,* hurra! |
| **QHARIKUNA** | **LOS HOMBRES** |
| *¡Ayau jailli, ayau jailli!*<br>*¡Kaymin ñustta, kaymin sijlla!* | ¡Ea, el triunfo! ¡Ea, el triunfo!<br>¡Hé aquí la infanta, la hermosa! |
| **WARMIKUNA** | **LAS MUJERES** |
| *¡Kaymin qhari, kaymin jumppi!*<br>*¡Ajailli, qhari, ajailli!* | ¡Hé aquí el varón y el sudor!<br>¡Hurra, varón, hurra! |

(De la colección Méndez)

| *¡AYAU JAILLINIÑA!* | *¡EA, YA HE TRIUNFADO!* |
|---|---|
| QHARIKUNA | LOS HOMBRES |
| *¡Ayau jailliniña,*<br>*Muju ppanpaniña!* | ¡Ea, ya he triunfado,<br>He enterrado el grano! |
| WARMIKUNA | LAS MUJERES |
| *¡Ayau jailliniña!* | ¡Ea, ya he triunfado! |
| QHARIKUNA | LOS HOMBRES |
| *¡Qqaya pputunqaña,*<br>*Mincha jallmanaña!* | ¡Nacerá la planta mañana<br>Y habrá que acollarla pasado mañana! |
| WARMIKUNA | LAS MUJERES |
| *¡Ayau jailliniña!* | ¡Ea, ya he triunfado! |
| QHARIKUNA | LOS HOMBRES |
| *¡Parátaj jamunqa,*<br>*Yakútaj llujmanqa!* | ¡Y vendrá la lluvia<br>E inundará el agua! |
| WARMIKUNA | LAS MUJERES |
| *¡Ayau jailliniña!* | ¡Ea, ya he triunfado! |
| QHARIKUNA | LOS HOMBRES |
| *¡Chaymán paywarunqa,*<br>*Chantátaj chujllunqa!* | ¡Florecerá luego<br>Y ya tendré el choclo! |
| WARMIKUNA | LAS MUJERES |
| *¡Ayau jailliniña!* | ¡Ea, ya he triunfado! |
| QHARIKUNA | LOS HOMBRES |
| *¡Tipiyñátaj kanqa,*<br>*Pirwata junttanqa!* | ¡Vendrá la cosecha,<br>Llenará la troje! |
| WARMIKUNA | LAS MUJERES |
| *¡Ayau jailliniña!* | ¡Ea, ya he triunfado! |
| QHARIKUNA | LOS HOMBRES |
| *¡Inti qori paran,*<br>*Killa qolqe paran!* | ¡El Sol llueve oro<br>Y la Luna plata! |

WARMIKUNA

*¡Ayau jailliniña!*

LAS MUJERES

¡Ea, ya he triunfado!

QHARIKUNA

*¡Inkáypaj mattínpaj,*
*Inkáypaj sunqónpaj!*

LOS HOMBRES

¡Para la frente de mi rey,
Para su noble corazón!

WARMIKUNA

*¡Ayau jailliniña!*

LAS MUJERES

¡Ea, ya he triunfado!

QHARIKUNA

*¡Muju ppanpaniña,*
*Mikhuy tarpuniña!*

LOS HOMBRES

¡Ya he enterrado el grano,
Ya he sembrado el sustento!

WARMIKUNA

*¡Ayau jailliniña!*

LAS MUJERES

¡Ea, ya he triunfado!

(De la colección Vásquez)

## *JARAY ARAWI*

*¿Aqoyrakichu, Qhoya,*
*Rakkiwánchis?*
*¿Ttiuyrakkichu, ñustta,*
*Rakkiwanchis?*

*Sijllallay, chincherkoma*
*Cajtiykicha*
*Umallaypi, sunqorurullaypi*
*Apaykachaykiman.*

*Unoyrirpu*
*Llullan kanki,*
*Yakuy rirpu*
*Pallqon kanki.*

*¿Maytaj sallaywan*
*Qaynaykunichu?*

*Chay pallqo mamaykin*
*Wañúypaj*
*Rakkiyninchijqa.*
*Chay auqa yayaykin*
*Wajchayninchijqa.*

## *CANCION DE AUSENCIA*

¿La desventura, reina,
Nos separa?
¿La adversidad, infanta,
Nos aleja?

Si fueras flor de *chincherkoma,*
Hermosa mía,
En mi sien y en el vaso de mi corazón
Te llevaría.

Pero eres un engaño, igual
Que el espejo del agua.
Igual que el espejo del agua, ante mis ojos
Te desvaneces.

¿Te vas, amada, sin que nuestro amor
Haya durado un día?

He aquí que nos separa
Tu madre desleal
Para siempre.
Hé aquí que la enemistad de tu padre
Nos sume en la desgracia.

*Ichapas, Qhoya,*
*Qhápaj apu* DIOS *nijtinqa*
*Wakítaj tinkusun,*
DIÓS*taj ttinkiwasun.*

Mas, mi reina, tal vez nos encontremos [pronto
Si *dios,* gran amo, lo permite.
Acaso el mismo *dios* tenga que unirnos
Después.

*Chay ásij ñawiykita*
*Yuyarispa*
*Utinipuni,*
*Chay pújllaj ñawiykita*
*Yuyarispa*
*Onqoyman chayani.*

Cómo el recuerdo
De tus ojos reidores
Me embelesa.
Cómo el recuerdo
De tus ojos traviesos
Me enferma de nostalgia.

*Chhikalla, Inka,*
*Chhikalla sinu,*
*Waqayniyllawaytas*
*Sunqoyujchu tiyanki.*

Basta ya, mi rey, basta ya.
¿Permitirás
Que mis lágrimas lleguen a colmar
Tu corazón?

*Yakuyta yajta waqaspa*
*Kantus patapi,*
*Sapa wayqqopi*
*Suyayki, sijllallay.*

Derramando la lluvia de mis lágrimas
Sobre las *kantutas*
Y en cada quebrada,
Te espero, hermosa mía.

(De *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno,* de Felipe Guamán Poma de Ayala.)

## *ARAWI*

*Morqotúllay,*
*Morqotu,*
*Llullucchállay,*
*Llulluccha,*
*Mana sunqoyki*
*Qqewijchu,*
*Mana waqaykunki.*

*Sijllállay kaspa,*
*Qhoyállay kaspa,*
*Ñusttállay kaspa*
*Unu wiqellan*
*Apariwan,*
*Yákuy parallan*
*Pusariwan*
*Chay llijllaykita*
*Rikuykuspa*

## *ARAWI*

Morena mía,
Morena,
Tierno manjar, sonrisa
Del agua,
Tu corazón no sabe
De penas
Y no saben de lágrimas
Tus ojos.

Porque eres la mujer más bella,
Porque eres reina mía,
Porque eres mi princesa,
Dejo que el agua del amor
Me arrastre en su corriente,
Dejo que la tormenta
De la pasión me empuje
Allí donde he de ver la manta
Que ciñe tus hombros

*Chay ajsuykita*
*Qhawaykuspa.*

*Manañan pachapis*
*Cchisiyanchu,*
*Tuta ricchariјtiypas*
*Manatajmin*
*Pacha paqarinchu.*

*Qanqa, qhoya,*
*Qanya,* SEÑORA,
*Manañachá*
*Yuyariwankichu*
*Kay sankkaypi*
*Puma, átoj*
*Mikhuwajtin,*
*Kay pinaspi*
*Wicheqasqa*
*Tiájtiy, palla.*

Y la saya resuelta
Que a tus muslos se abraza.

Cuando es de día, ya no puede
Llegar la noche;
De noche, el sueño me abandona
Y la aurora no llega.

Tú, reina mía,
Señora mía,
¿Ya no querrás
Pensar en mí
Cuando el león y el zorro
Vengan a devorarme
En esta cárcel,
Ni cuando sepas
Que condenado estoy
A no salir de aquí, señora mía?

*(Ibid.)*

### *SANKKAY*

*Yaya pacha kámaj,*
*Wanásaj, Yaya,*
*Kay sunqoypa*
*Yuyasqanmi.*

*¿Kaypajchu, yaya,*
*Yumawarqanki?*
*¿Mama, kaypajchu*
*Wachawarqanki?*

*Sankkay, sujlla*
*Mikhúway*
*Jucha sapa*
*Sunqoyta.*

*¿Maypin kanki*
*Juchasapápaj*
*Kamáchij?*
*Qhespichíway,*
*Runa kámaj* r

### *CARCEL*

Padre, creador del mundo,
Me he de enmendar.
Mi propio corazón
Me cuidará.

¿Padre, para esto fué
Que me engendraste?
¿Para esto, madre mía,
Me diste a luz?

Cárcel voraz, devora
De una vez
A mi culpable
Corazón.

Tú, el que previene y manda,
¿Lejos estás o cerca
Del pecador?
Sálvame de esta cárcel
Tú, creador del hombre, *dios.*

*(Ibid.)*

## *WARIJSA ARAWI*

LOS HOMBRES

*¡Arawi, arawi,*
*Aray arawi,*
*Arawi, yau arawi!*

LAS MUJERES

*¡Arawi, arawi,*

LOS HOMBRES

*¡Warijsa, ayay warijsa,*
*Chhamay warijsa,*
*Ayay warijsa!*

LAS MUJERES

*¡Warijsa, ayay warijsa!*

LOS HOMBRES

*¿Uchuyojchu chajrayki?*
*Uchuy tumpalla samúsaj.*
*¿Ttikayujchu chajrayki?*
*Ttikay tunpalla samúsaj.*

UN HOMBRE

*¡Chaymi qhoya!*

UNA MUJER

*¡Ajailli, chaymi palla!*
*¡Ajailli, patallanpi!*
*¡Ajailli, chaymi ñustta!*
*¡Ajailli, chaymi sijlla!*
*¡Ajailli!*

## *WARIJSA ARAWI*

LOS HOMBRES

¡La canción, la canción!
¡No la canción de la tristeza!
¡Oh, la canción de la alegría!

LAS MUJERES

¡La canción, la canción!

LOS HOMBRES

¡Con gallardía, sí, con gallardía!
¡Cómo me gusta ver la gallardía!
¡Con gallardía!

LAS MUJERES

¡Con gallardía, sí, con gallardía!

LOS HOMBRES

¿Tienes ají en tu sementera?
¡Vendré con el pretexto del ají!
¿Hay flores en tu sementera?
¡Vendré con el pretexto de las flores!

UN HOMBRE

Hé ahí la reina!

UNA MUJER

¡Hurra, sí, ésa es la dama!
¡Hurra, ahí está, en el borde!
¡Hurra, sí, ésa es la infanta!
¡Hurra, sí, ésa es la hermosa!
¡Hurra!

*(Ibid.)*

## *SANKKAY ARAWI*

*Yaya* CÓNDOR
*Apáway,*
*Tura waman*
*Pusáway.*

## *CANTO DE LA PRISION*

Padre cóndor,
Llévame.
Hermano milano,
Guíame.

*Mamallayman*
*Willapúway,*
*Ñan phishqa ppunchau*
*Mana mikhusqa,*

*Mana ujyasqa.*
*Yaya kachapúrij,*
*Qillqa ápaj chhaski,*
*Púrij simillayta,*
*Sunqollayta*
*Apapulláway*
*Yayallayman,*
*Mamallayman*
*Willapulláway.*

A mi madre, a solas,
Cuéntale
Que hace cinco días
No he probado alimento

Ni he bebido.
Padre mensajero,
Conductor de nuevas,
Haz que lleguen a mi padre
Y a mi madre
La tristeza errante
De mi acento
Y la angustia
De mi corazón.

*(Ibid.)*

## *PRIMER ARAWI DEL OLLANTAY*

*Ama, ppisqo, mikuychu,*
*Tuyallay, tuyallay,*
*Ñusttalaypa chajranta,*
*Tuyallay, tuyallay,*
*Manan jina tukuychu,*
*Tuyallay, tuyallay,*
*Jillurina saranta,*
*Tuyallay, tuyallay.*
*Parqayrajmin rurunri,*
*Tuyallay, tuyallay,*
*Ancha qqari murirpas,*
*Tuyallay, tuyallay,*
*Ñujñurajmi ukhunri,*
*Tuyallay, tuyallay,*
*Qqeqerajmi raphinpas,*
*Tuyallay, tuyallay.*
*Warakkanan jilluta,*
*Tuyallay, tuyallay,*
*Pupasqaykin qantapas,*
*Tuyallay, tuyallay,*
*Murusajmi silluyta,*

## *PRIMER ARAWI DEL OLLANTAY*

Detente, no comas ya,
Tuyita, tuyita mía,[1]
En el predio de la infanta,
Tuyita, tuyita mía.
No vayas a consumir,
Tuyita, tuyita mía,
Todo el tentador maíz,
Tuyita, tuyita mía.
Está blanco aún el grano,
Tuyita, tuyita mía,
Y enjutas aun las mazorcas,
Tuyita, tuyita mía.
Muy blanda está la sustancia,
Tuyita, tuyita mía,
Y tiernas aún las hojas,
Tuyita, tuyita mía.
Honda hay para los golosos,
Tuyita, tuyita mía,
Y *pupa*[2] habrá para tí,
Tuyita, tuyita mía.
He de cortarme las uñas,

[1] *Tuyita.*—Diminutivo de *tuya,* variedad de paloma nativa.
[2] *Pupa.*—Liga que se extrae de cierta semilla.

| | |
|---|---|
| *Tuyallay, tuyallay,* | Tuyita, tuyita mía, |
| *Llamppulla jappináypaj,* | A fin de no lastimarte, |
| *Tuyallay, tuyallay.* | Tuyita, tuyita mía. |
| *Ppisyayata watúkuy,* | Echa de ver al *ppisqaqa,*[3] |
| *Tuyallay, tuyallay,* | Tuyita, tuyita mía, |
| *Sipisqata qhawáriy,* | Ahí le tienes ahorcado, |
| *Tuyallay, tuyallay,* | Tuyita, tuyita mía. |
| *Sunqollanta tapúkuy,* | Pregunta a su corazón, |
| *Tuyallay, tuyallay,* | Tuyita, tuyita mía, |
| *Phuruntátaj, maskkáriy,* | Trata de hallar su plumaje, |
| *Tuyallay, tuyallay.* | Tuyita, tuyita mía. |
| *Llikkisqatan rikunki,* | El pobre fué destrozado, |
| *Tuyallay, tuyallay,* | Tuyita, tuyita mía, |
| *Uj ruruta chhajchajtin,* | Por haber picado un grano, |
| *Tuyallay, tuyallay,* | Tuyita, tuyita mía. |
| *Jinatajmi rikunki,* | Es así como tú encuentras, |
| *Tuyallay, tuyallay,* | Tuyita, tuyita mía, |
| *Ujta qonqaykamajtin,* | Al pájaro descuidado, |
| *Tullallay, tuyallay.* | Tuyita, tuyita mía. |

## *TERCER ARAWI*

*Urpi uywayta chinkachikuni*
*Uj cchinlleyllapi.*
*Pajta rikúwaj, tapukuypuni*
*Kay kkitillapi.*

*Millay funaymi súmaj uyanpi*
*Qúyllur sutinmi*
*Pajta pantáwaj ujpa qayllanpi,*
*Ríkuy suttinmi.*

*Inti killawan khuska mattinpi*
*Nánaj kajcheypi,*
*Khuskan illanku ujpa sñuttinpi,*
*Ancha kusipi.*

## *TERCER ARAWI*

En un paraje deshabitado perdí de pronto
A la paloma que me crié.
Búscala siempre por estos valles; tal vez te sea
Dado encontrarla.

Es una cumbre de seducciones su hermoso rostro.
Se llama Estrella.
Una como ella no hay en el mundo, pues son sus ojos
Fuentes de luz.

Luna y Sol, juntos en lo más noble
De su esplendor,
Surgen rivales sobre su frente, y es infinito
Su regocijo.

[3] *Ppisqaqa.*—Especie de codorniz.

*Llamppu ppunchauri chhillu kay-*
*[ninpi*
*Misatan awan,*
*Yana yurajwan llúmppaj rinrinpi*
*Nanajtan rauran.*

No obstante su hondo recelo el día teje
[su manto
De dos colores.
El negro prístino y el blanco puro en la
[hermosura de sus orejas
Arden con ígnea intensidad.

*Qhesijrankuna múnay uyanpi*
*Kkuychin paqarin,*
*Iskaymi inti kikin ñawinpi,*
*Chaymi sayarin.*

En su adorable rostro, sus cejas son un
[arco iris
Tendido al filo de la mañana.
En sus pupilas viven dos soles de oro, y
[son ellos
Los que iluminan.

*Qhesijrallanri ñakayqa wacchin*
*Tukuy sipijmi.*
*Chaypin munaypas llipípaj kajchin*
*Sunqo sikkijmi.*

Y sus pestañas, agudas flechas, a los
[que intentan siquiera verlas
Muerte les dan.
Amor florido de resplandores en ellos vive
Y arranca fácil el corazón.

*Achankaraypas sisan uyanpi*
*Rittiwan kuska*
*Mittun yurajpi sani utkapi*
*Jinanrikusqa.*

En sus mejillas se abre la gracia de la
[*achancara*[1]
Como la nieve en la montaña;
En la pureza de su blancura surge de
[pronto
Tierna escarlata.

*Súmaj siminpi qantajmi paskan*
*Ritti piñita.*
*Asispan qontun miskki samasqan*
*Tukuy kkitita.*

Y de su boca sin par se sueltan
Claros joyeles,
Mientras su aliento dulce perfuma
Todo el espacio.

*Llamppu kunkanri qhespi wayus-*
*[qa*
*Paraqay ririn*
*Utku munaymi qhasqonwan kuska*
*Wattan puririn.*

Su esbelto cuello tiene tersura
De hondo cristal.
Parecen flores de algodonero recién abier-
[tas
Sus tiernos pechos.

*Qqeqe makinri llullu kayñinpi*
*Kullarinpunin,*
*Rukanankuna phaskakuyninpi*
*Chhullunkuy kutin.*

Sus suaves manos de choclo en cierne
Siempre acarician,
Pero sus dedos al deslizarse
Vuélvense escarcha.

[1] *Achancara.*—Hermosa flor aborigen, blanca y roja.

## *WAWAYI*

AUKIKUNA

*Qúyllur kaspachari*
*¡Ari!*
*Tutalla kkanchanki*
*¡Ari!*
*Inti raurapiqa*
*¡Ari!*
*Llanqhata maskkayki*
*¡Ari!*

LOS PRÍNCIPES

Porque eres estrella
¡Sí!
Fulguras de noche
¡Sí!
Pues bajo el fuego del sol
¡Sí!
En vano te busco
¡Sí!

ÑUSTTAKUNA

*Qúyllur kani chayqa*
*¡Mana!*
*Kíchay sunqoykita*
*¡Mana!*
*Inti raurajtinri*
*¡Mana!*
*Wísqqay ñawikita,*
*¡Mana!*

LAS PRINCESAS

Si yo soy estrella,
¡No!
Abre el corazón
¡No!
Y bajo el fuego del sol
¡No!
Entorna los ojos
¡No!

AUKIKUNA

*Killa ppunchaullapi*
*¡Ari!*
*Wajyapayawanki*
*¡Ari!*
*Qayllaykamujtiyri*
*¡Ari!*
*Rittiman tukunki*
*¡Ari!*

LOS PRÍNCIPES

Sólo a la luz de la luna
¡Sí!
Llamarme simulas
¡Sí!
Y cuando me acerco
¡Sí!
Te truecas en nieve
¡Sí!

ÑUSTTAKUNA

*Wajyapayajtiyri*
*¡Mana!*
*Chhaskímuy sinchita*
*¡Mana!*
*Ritti tukujtiyri*
*¡Mana!*
*Jícchay ninaykita*
*¡Mana!*

LAS PRINCESAS

Y si llamarte simulo
¡No!
Presuroso acude
¡No!
Si me trueco en nieve
¡No!
Echame tu fuego
¡No!

AUKIKUNA

*Nínay lluphijtinri*
*¡Ari!*

LOS PRÍNCIPES

Cuando mi fuego te quema
¡Sí!

*Chhulla ttakakunki*
*¡Ari!*
*Mosqoychu, wayrachu,*
*¡Ari!*
*Uteqachu kanki*
*¡Ari!*

Te derramas en rocío
¡Sí!
¿Eres ilusión o viento
¡Sí!
O tal vez un desatino?
¡Sí!

ÑUSTTAKUNA

*Chhulla kani chayri*
*¡Mana!*
*Apá sijraykita*
*¡Mana!*
*Uteqapis kásaj*
*¡Mana!*
*Qhatillay chakiyta*
*¡Mana!*

LAS PRINCESAS

Si me crees rocío
¡No!
Tus labios acércame
¡No!
Aunque sea un desatino
¡No!
No pierdas mi rastro
¡No!

(De la colección Méndez.)

## *TAKI*

*Qanmi kanki súmaj ttika,*
*Ñuqatajmi tturpu khishka;*
*Qanmi kanki kusi káusay,*
*Ñuqatajmi llaki míray.*

*Qanmi kanki llúmppaj urpi,*
*Ñuqatajmi qqelli cchuspi;*
*Qanmi kanki ritt killa,*
*Ñuqatajmi tuta llákiy.*

*Qanmi kanki rúruj mallki,*
*Ñuqatajmi mullpha kkaspi;*
*Qanmi kanki ñúqaj íntiy,*
*Ñuqatajmi tuta llákiy.*

*Kausayniypa kausayninmi,*
*Qan munásqay kapuwanki;*
*Qànpin chusi sarunayki*
*Chakiykipi ullpuykuni.*

*Raki raki masttarisqa,*
*Qqomirmanta unkullisqa,*
*Yúrajmanta ppachallisqa*
*Kapuwanki súmaj cchaska.*

## *CANCION*

Hermosa flor eres tú,
Punzante espina soy yo.
Tú eres ventura hecha vida
Pensar que cunde soy yo.

Tú eres virginal paloma,
Odiosa mosca soy yo.
Luna de nieve eres tú,
Noche de pena soy yo.

Tú eres árbol frutecido,
Carcomido tronco yo.
Tú eres mi sol, mi sol eres,
Noche de pesar soy yo.

Tú eres vida de mi vida,
Eres amor de mi amor.
Alfombra a tus pies tendida
Seré eternamente yo.

Blando helecho que despliega
Su traje de verde nuevo;
Vestida de blanco, eres
La estrella de mi mañana.

*Llika llika yúraj phuyu,*
*Miskki uno cchuya pujyu,*
*Kapuwanki llamppu llulmi,*
*Ñuqatajmi yana llanthu.*

Blanca nube, la más leve,
Clara fuente de agua pura,
Tú serás mi dulce engaño,
Yo seré tu oscura sombra.

*(Ibid.)*

## *QHASHWA*

### QHASHWA

*Inkallanchista kusichillasun,*
*Killa jappiypi tusuchillasun;*
*Miskki takita takirillasun,*
*Inkallanchista tusuchillasun.*

*Ama, tuyallay, qori urpillay,*
*Mancharikuychu killa jappiypi;*
*Qori qóyllurpi pujllarispayki*
*Páuqar wayllapi tinkurisunchis.*

## *QHASHAWA*

### QHASHWA

Llegará la hora de alegrar a nuestro Inca.
Danzaremos con él bajo la luna llena.
La más dulce canción entonaremos.
Llegará la hora de danzar con nuestro Inca.

Entre tanto, mi *tuya,* mi paloma de oro,
No tengas miedo de la luna llena.
Reunámonos en el florido prado
Para jugar bajo la estrella de oro.

*(Ibid.)*

## *WANKA*

### WANKA

*Jatun sacha llanthu,*
*Káusay ñán,*
*Phaycha tákij unu*
*Karqanki qan.*

*Ríjraykipi sóúnqoy*
*Qqesacharqan,*
*Llanthuykipi sáukay*
*Ttikarqan.*

*¿Kunanri sapayki*
*Ripunkichu?*
*¿Ñawiyki manañas*
*Kichankichu?*

*¿Maytátaj chinkanki*
*Saqewaspa,*
*Manan simiykita*
*Kichaspa?*

## *WANKA*

### ELEGÍA

Protectora sombra de árbol,
Camino de vida,
Limpio cristal de cascada
Fuiste tú.

En tu ramaje anidó
Mi corazón,
Mi regocijo a tu sombra
Floreció.

¿Es posible que te vayas
Tan solo?
¿Ya no volverás a abrir
Los ojos?

¿Por qué camino te has de ir
Dejándome,
Sin volver a abrir siquiera
Los labios?

*¿Ima sacha kunan*
*Llanthuwanqa?*
*¿Ima phajcha kunan*
*Takiwanqa?*

¿Qué árbol me prestará ahora
Su sombra?
¿Qué cascada me dará
Su canción?

*¿Imaynata sápay*
*Qhepakúsaj?*
*Tukuy pacha kanqa*
*Ñuqápaj cchúsaj.*

¿Cómo he de poder quedarme
Tan solo?
El mundo será un desierto
Para mí.

(De la colección Vásquez.)

## *APU INKA ATAWALLPAMAN*

## *AL GRAN INCA ATAWALLPA*

*¿Ima kkuychin kay yana kkuychi*
*Sayarimun?*
*Qósqoj auqánpaj míllay wacchi*
*Illarimun,*
*Túkuy imapi sajra chijchi*
*Ttakakamun!*

¿Qué iris nefando es este negro
Iris que se alza?
Horrenda flecha el enemigo
Del Cuzco blande.
¡Granizada siniestra por doquiera
Se desparrama!

*Watupakurqan sunqollaymi*
*Sapakutin;*
*Musqoyniypipas cchejmi cchejmi*
*Uti uti,*
*Chiririnka qhenchatarajmi,*
*Aqoy phuti.*

A menudo mi corazón
Entreveía
En mi vigilia y en mi sueño
Y en mi letargo
Al abejorro maléfico
Y maldito.

*Inti tutayan qqelluyaspan*
*Uj watuypi;*
*Atawallpa ayachaspa*
*Chay sutimpi*
*Wañuynillanta chikachaspa*
*Uj cchillmiypi.*

El Sol se vuelve macilento y se ennegrece
Misteriosamente
Amortajando a Atawallpa
Con su esencia divina
Y llorando esta muerte sucedida
En un instante.

*Umallantas wittunkuña*
*Míllay auqa;*
*Yáwar mayus purisqanña*
*Ppalqa ppalqa.*

Los enemigos repugnantes arrojaron
Ya su cabeza
Y ya un río de sangre va inundando
La encrucijada.

*Qqejmaj kirus yarphachakunña*
*Llakiy salqa.*
*Titiyanñas Inti ñawillan*
*Apu Inkaj.*

Sus dientes crujidores ya han mordido
El páramo de la tristeza
Y sus ojos de Sol se han vuelto
De plomo.

*Chiriyanñas jatun sunqollan*
*Atawállpaj.*
*Tawantinsuyus waqallasqan*
*Jikkispáraj.*

El corazón enorme de Atawallpa
Ya se ha enfriado.
Todo el Tawantinsuyu está ahora
Sollozando.

*Pacha phuyus tiyaykamunña*
*Tutayaspa.*
*Mama killas qanparmananña*
*Wawayaspa;*
*Tukuy imapas pakakunña*
*Llakikuspa.*

Hasta la tierra se ha cubierto
De densa niebla.
La Madre Luna, en su angustia, parece
[enferma
De ictericia.
Van encogiéndose seres y cosas
De pesadumbre.

*Jallpas micchakun mejllayllanta*
*Apullánpaj,*
*Ppenqákoj jina ayallanta*
*Munajnínpaj.*
*Manchákuj jina waminqantan*
*Millppunqánpaj.*

Niega la tierra su regazo
A su señor,
Cual si se avergonzara del cadáver
De su amante,
Cual si temiera devorar
A su adalid.

*Qaqapas cchilan apunmanta*
*Wankhakuspan;*
*Mayupas qhaparin phutiymanta*
*Junttakuspa.*

Por su señor hasta las peñas se estre-
[mecen
Y se derrumban.
Hasta el río grita vencido
Por el dolor.

*Wiqekuna kuska tanta*
*Micchukuspa.*
*¿Pi runan mana waqanmanchu*
*Munajnínpaj?*
*¿Ima churin mana kanmanchu*
*Yayallánpaj?*

Lloremos todos juntos
Y recogidos.
¿Habría hombre capaz de no llorar
Por aquel que le quiso?
¿Habría hijo capaz de no ser fiel
A su padre?

*¡Anchhij, phútij sunqo kkirilla*
*Mana ttajlla!*
*¿Ima urpin mana kanmanchu*
*Yananmanta?*
*¿Musphaykáchaj ttilla luychu*
*Sunqonmanta?*

Gimiente corazón, acribillado
Y sin fortuna,
¿Qué paloma no ha de pertenecer
A su compañero,
Y qué taruca melliza extraviada
A su corazón?

*Yáwar wiqe qhechu qhechu*
*Kusinmanta,*
*Lirppuy phapcha wiqellanwan*
*Ayallanta.*
*Armaykuspa wawa sunqonwan*
*Mejllayllanta;*

Lágrimas de sangre arrancadas
De la ventura ida,
En vuestro espejo retratad
Su cadáver
Y bañad con vuestra ternura
El regazo

*Chunka makiy kamarinninwan*
*Lulusqanta,*
*Sunqollanpa rijrallanwan*
*Ppintiykuspa,*
*Qhasqollanpa llikallanwan*
*Qhataykuspa.*

De aquel que nos regalaba con el poder
De sus múltiples manos,
Y bajo el ramaje de su corazón
Nos daba albergue,
Y con la sombra de su pecho
Nos abrigaba.

*Llakej ijma qhajyaynillanwan*
*Qhaparispa,*
*Pallukunan mumuykunña*
*Yanakama.*

Con lamentos de viudas
Desoladas
Le han rodeado las infantas
Enlutadas.

*Willaj Umu yaqollakunña*
*Arphankama;*
*Llapa runan wachurikunña*
*Ppuytun kama.*

El Sumo Sacerdote viste ya el manto [sagrado
Para el sacrificio.
Han desfilado ya todos los hombres
Hasta su tumba.

*Wañuy ppitin, llaki musphan*
*Mama qhoya;*
*¡Mayu mayu wiqen phawan*
*Qqellu aya!*
*Tikay tikay ayallanpas,*
*Simillanpas.*
*¿Maytan rinki chinkarispayki*
*Ñawiymanta,*
*Kay suyuta saqerispayki*
*Llakiymanta,*
*Wiñayllápaj ttaqakuspayki*
*Sunqoymanta?*

La reina se extravía bajo el peso
De mortal dolor.
Ríos y ríos de lágrimas corren
Sobre el cadáver amarillo.
Está yerto su rostro,
Yerta su boca.
¿Dónde te alejas hasta que mis ojos
Te pierdan,
Dejando este reino sumido
En duelo,
Separándote para siempre
De mi corazón?

*Wasi juntta qori qolqewan*
*Yúraj auqa,*
*Atiy míllppuy míllay sunqowan*
*Tanqa tanqa;*
*Aswan aswan ttituy munaywan*
*Phiña salqa,*
*¡Túkuy imata qoshajtiyki*
*Sipisunki!*

¡No obstante el aposento lleno de oro [y plata,
El enemigo blanco,
Envanecido por el triunfo su mezquino
Corazón:
Airado páramo siempre sediento
De codicia,
No obstante todo cuanto le obsequiaste
El enemigo blanco te ahorcó!

*Mnayninman junttaykuchinki*
*Qan sapayki*
*Qaqa-markapi wañuspayki*
*Ppuchukanki.*

Sólo tú su malsana voluntad
Colmaste;
Pero tu vida en Cajamarca
Se extinguió.

*Thukuruyanñan sirkkaykipi*
*Yawarniyki;*
*Qhoqayrinñan ñawiykipi*
*Rikuyniyki;*
*Ancha qóyllur llijlliynillanpi*
*Qhawayniyki.*

Está cuajada ya en tus venas
Tu sangre
Y bajo tus párpados ya se ha marchitado
Tu vista.
En el brillo de alguna estrella está escondida
Tu mirada.

*Anchhin, phutin, purin, phawan*
*Urpillayki,*
*Muspha muspha llakin, waqan*
*Sunqollayki.*

Tan sólo tu paloma sufre y gime
Y deambula.
Perdida en el dolor solloza la que tuvo
Nido en tu corazón.

*Aqoyraki ñakkariywan*
*Sunqo ppaki.*

Con el tormento del desastre
Se quiebra el pecho.

*Chullmi chullmi qori wantu*
*Khirauniyki,*
*Tukuy ima qori puytu*
*Rakki rakki.*

Te han robado tus andas de oro
Y tu palacio
Y todos los tesoros que han hallado
Se han repartido.

*Uj makipi ñakkay qotu*
*Ttipi ttipi,*
*Tunki tunki yuyay manaspa*
*Sapallayku,*
*Mana llanthóyoj rikukuspa*
*Waqasqayku,*
*Mana pi mayman kutirispa*
*Musphasqayku.*

A martirio perpetuo condenados
Y destruídos,
Cavilantes y con el pensamiento fugitivo,
Lejos de nuestro mundo,
Viéndonos sin refugio y sin auxilio
Estamos llorando,
Y sin saber a quién volver los ojos
Nos estamos perdiendo.

*¿Atinqachu sunqoollayki,*
*Apu Inka,*
*Kanaykuta chinkay chaki*
*Mana kuska,*
*Chiqe chiqe ujpa makinpi*
*Suruchasqa?*

¿Permitirá tu corazón,
Rey soberano,
Que vivamos dispersos
Y errantes,
A extraño poderío sometidos
Y pisoteados?

*Ñujñu wácchij ñawillaykita*
*Kicharímuy,*
*Ancha qókuj makillaykita*
*Masttarímuy,*
*Chay samiwan kallpanchasqata*
*Rípuy níway.*

Descúbrenos tus ojos que herir saben
Como flecha magnánima,
Extiéndenos tu mano que concede
Más de lo que uno pide
Y, confortados con esa ventura,
Dinos que nos vayamos.

(De *Poesía folklórica quechua,* de J. M. B. Farfán.)

*ATAWALLPA WAÑUY*

*Rukhu kuskungo*
*Jatun pakaypi*
*Wáñuy waqaywan*
*Waqakurqami.*

*Urpi wawapas*
*Jánaj yurapi*
*Llaki llakilla*
*Waqakurqami.*

*Phuyu phuyulla*
*Wiraqochami*
*Qorita nispa*
*Tunttarirqami.*

*Inka yayata*
*Jappiykuchispa,*
*Siripayaspa*
*Wañuchirqami.*

*Puma shunqowan,*
*Atuj makiwan,*
*Llamata shina*
*Tukuchirqami.*

*Rúntuj urmaspa,*
*Illapantaspa,*
*Inti yaykuspa,*
*Tutayarqami.*

*Amautakuna*
*Mancharikuspa*
*Káusaj runawan*
*Ppanparirqami.*

*¿Ima shinata*
*Mana llakíshaj*
*Nuqa llajtapi*
*Shujta rikuspa?*

*Turikunalla*
*Tantanakusun,*
*Yawar panpapi*
*Waqanakusun.*

*LA MUERTE DE ATAWALLPA*

Sobre el pacay enorme
El viejo buho,
Con su fúnebre lloro
Se lamentaba.

Y la tierna paloma
En la alta fronda
Presa de honda amargura
Se lamentaba.

Los crueles blancos
Que oro pedían,
Como una plaga
Nos invadieron.

Al padre Inca,
Después de hacerle prisionero,
Después de infundirle confianza,
Muerte le dieron.

Con entrañas de puma,
Con astucia de zorro
Tal si fuera una llama
Le remataron.

Después, el rayo hendió los aires,
Se desplomó el granizo,
Desapareció el Sol
Y se impuso la noche.

Y los sabios ancianos,
Vencidos por el miedo,
Junto con muchos hombres
Vivos se sepultaron.

¿Cómo no he de verter
Amargo llanto
Al hallar en mi tierra
Gentes extrañas?

Juntémonos tan sólo
Los que somos hermanos
Y en la llanura ensangrentada
Nuestro dolor lloremos.

*Inka Yayállay,*
*Jánaj pachapi*
*Nuna llakilla*
*Rikunki ari.*

*Kayta yuyaspa*
*Mana wañuni,*
*Shunqo llujsispa*
*Kausarisqani.*

Tú, Inca, padre mío,
Que habitas el mundo de arriba.
Siempre serás testigo
De mi infortunio.

¿Pero no muero aun al pensar
En todo esto?
¡Mi corazón ya está fuera del pecho,
Y vivo todavía!

(De *Antología Ecuatoriana,* de Juan León Mesa.)

# Era Colonial

## *CHUCHULAYA*

*Waqayniywanmin aúnqoy llamp-*
*[puña,*
*Qhawaykullayña jatun Mamay.*
*Unanchayniyta kkanchaykullayña,*
*Chakiykimanta nis ripusaj.*

*Mánchay laqháyaj, úmphuj kay*
*[pacha,*
*Pántay pantaylla purísqay chay.*
*Wajchayki kani, munakujníykij*
*Munakuyniywan qhataykuway.*

*Qanmin suyáyniy, lluppáyniy*
*[kanki,*
*Kusíyniy kanki, súmay Qhoyay.*
*Phiñakuyniyki ni jáykkaj kanchu,*
*Jánaj pachaman phawachiway.*

*Phukuyniykita llampputa qoy*
*Kay kausayniyman, miskki llapay.*
*Saykkusqa kani ansaqespajlla.*
*Pusakapúway, qhespichiway.*

## *CHUCHULAYA*

Tanto he llorado, que está ya inerte mi
[corazón.
Vuelve a él los ojos, Madre inmortal.
Que tu luz bañe mi soledad,
Pues de otro modo de tus pies nunca me
[he de alejar.

Densas tinieblas, males sin término lle-
[nan el mundo
Y sólo encuentro culpa y falsía por donde
[voy.
Soy tu mendigo. Con la ternura
De quienes te aman cobíjame.

Tú eres mi alivio, tú eres mi dicha, oh,
[hermosa Reina,
Y eres ejemplo de castidad.
En ti el enojo nunca ha existido.
Al alto cielo condúceme.

Dame tu aliento confortativo
Tú que eres, Madre, mi entero bien.
Me hallo cansado, me hallo rendido.
Llévame al cielo, libértame.

(De la colección Vásquez.)

## *WAYÑU*

*Qayna qaynamanta*
*Willarqayki,*
*Paña rijrachaypi*
*kanki, nispa.*

*Ama nipuwaychu*
*Urpichayta,*
*Pusakapusajmi*
*Karullata.*

*Munay ñawichaykin*
*Sunqollayta,*
*Cchaska kaynillanwan*
*Suwawasqan.*

## *WAYÑU*

Hace mucho tiempo
Te dije
Que estaba a mi diestra
Tu sitio.

(No le digas nada
A ella.
Me la llevaré
Muy lejos.)

Con su luz de estrella
Tus ojos
De mi corazón
Se adueñan.

*Suni chujchachaykin*
*Cchillu kaynillanwan,*
*Yuyayllayta*
*Aysawasqan.*

Tus largos cabellos
Como un lazo
A mi pensamiento
Arrastran.

*Ttika uyachaykin*
*Súmaj kaspan,*
*Máypas mucchaykúyraj*
*Simichayki.*

La flor de tu rostro,
Siendo hermosa,
Besar no me deja
Tu boca.

*Qhasqochallaykiri*
*Aswan súmaj,*
*Ritti kaynillanpi*
*Lulukúyraj.*

Pero es más hermoso
Tu pecho,
Y su tierna albura
Más adorable.

*Qhesijraykikuna*
*Iskay kkuychi jina,*
*Sapa qhawaréjtiy*
*Sayarimun.*

Tus cejas son como
Dos iris
Que llenan
Mis ojos.

*Tupanaykukuchun*
*Simillanchis,*
*Rimanaykukuchun*
*Sunqollanchis.*

Que nuestras dos bocas
Se fundan
Y nuestros corazones
Conversen.

(De *Poesía folklórica quechua,* de J. M. B. Farfán.)

## *MANCHAY PUITU*

*¿Uj kkata kusíyniy kajta*
*Mayqen jallppa mullppuykapun?*
*Saqerqani qhallallajta,*
*¿Sajra wayrachu apakapun?*
*Purisqán pallani,*
*Llanthunta maskkani.*
*¿Kikin pay llanthuykuwanchu,*
*Waqayníypaj ayphullanchu?*

*Mosqochacús mucchaykuni,*
*¡Ttukuni chay, rimaykuwan!*
*¡Musphani ichás, pay rikuni!*
*Kkanchásqaj phawaykamuwan.*
*¿Wañuchikuymanchu?*
*¿Phiñakuwanmanchu?*
*Wañuchikuspa qayllayman,*
*Astawanchus karunchayman...*

## *MANCHAY PUITU*

¿Qué tierra cruel ha sepultado
A aquella que era mi única ventura?
Lozana la dejé como una flor.
¿Algún viento maligno tal vez se la ha [llevado?
Voy siguiendo su rastro,
Voy buscando su sombra.
¿Es ella quien me da su sombra en el [camino
O es sólo la cortina de mis lágrimas?

La voy soñando, y la beso en mi sueño.
En mi congoja, ella acude y me habla.
En mis horas de confusión, la veo:
En un vuelo de luz baja hasta mí.
¿Fuera mejor que me matara?
¿Quizás mi muerte la ofendiera?
Con la muerte podría aproximarme a ella;
Pero tal vez me vería más lejos.

*Ppanpasqannijta jasppini,*
*Waqaspa paran paranta;*
*Unuyanchus jallppa nini*
*Maskkarqonáypaj uranta.*
*Noqan mayllapipis,*
*Jállppaj sonqonpipis,*
*Noqalla munakusqayki,*
*¡Sapállay wayllukusqayki!*

Voy arañando la tumba en que duerme,
Mientras cae mi llanto como lluvia sin fin.
Creo que así se ha de ablandar la tierra
Para buscar después en el fondo a mi
[amada.
Dondequiera que sea,
Así en el seno de la tierra,
Mujer, yo sólo he de adorarte
Y nadie, sino yo, te ha de mimar.

*Aswan qqoñi samayniywan*
*Phukuykús kutirichísaj,*
*Ojllaykúsaj, mucchayniywan*
*Alliymán rijccharichísaj.*
*Mana chayri, jámuy,*
*Múyuj wayra, usqámuy;*
*Laqhayayniyki upiykuwachun,*
*Ukhunpi chinkachiwachun.*

Con el calor más tierno de mi aliento
Conseguiré devolverle la vida.
La abrazaré, la besaré, y mis besos
Despertando la irán suavemente.
Mas, si así no ha de ser,
Ven, no tardes, ciclón,
Que tus hondas tinieblas me devoren
Y en ellas para siempre desaparezca mi
[vida.

*Waqayniywan joqqochasqa,*
*Khúyaj jallppa, qhataykuwayku;*
*Karqaykumin ujllachasqa,*
*Ujllañapuni kasqayku.*
*Ñoqa tuta kani,*
*Cchintamin munani,*
*Llákiy kani, yuyayniyta*
*Munani chinkarichiyta.*

Tú, tierra humedecida con mis lágrimas,
Tú, tierra generosa, albérganos.
Una sola unidad formamos en el mundo;
Quiero que así quedemos para la eterni-
[dad.
Yo soy noche sin fondo,
Soy soledad sin término.
Yo soy la carne misma de la angustia
Y estoy en fuga de mi propio pensamiento.

*Tullullantapis sikkísaj*
*Ojllayniypi kakunánpaj;*
*Qenamanmin tukuchísaj*
*Waqayniywan waqanánpaj.*
*Jánaj pachamanta,*
*Lliphípej chaymanta,*
*¿Paymin sina wajyawasqan?*
*¡Manan!... Qenállay waqasqan!*

Mas, no. Quiero algo de ella... ¡He de
[arrancarle un hueso
Y lo tendré en mi seno tal si fuera ella
[misma!
El se ha de convertir en quena entre mis
[manos
Y ha de llorar mis propias lágrimas.
Desde la eternidad,
Desde el origen de la luz,
¿Es tal vez ella quien me está llamando?
¡No, es tan sólo el lamento de mi quena!

(De la colección Teófilo Vargas.)

# Cuatro Poemas de Wallparrimachi

## 1.–*IMAYNALLATAN ATIYMAN...*

*¿Imaynallatan atiymin*
*Yana chhillu chujchaykita*
*Qori ñajcchawan ñajcchaspa*
*Kunkaykipi pujllachiyta?*

*¿Imaynallatan atiyman*
*Cchaska qóyllur ñawiykita*
*Ñausa kayniyta kichaspa*
*Sunqollaypi kkanchachiyta?*

*¿Imaynallatan atiyman*
*Puka mulla simiykita*
*Samayniykita umispa*
*Astawánraj phanchachiyta?*

*¿Imaynallatan atiyman*
*Ritti sánsaj makiykita*
*Iamanqayta ppenqachispa*
*Astawánray sansachiyta?*

*¿Imaynallatan atiyman*
*Chay súmaj puriyniykita*
*Sapa thaskiypi ttikata*
*Astawánraj muttuchiyta?*

*Kay tukuyta atispañari*
*Atiymántaj sunqoykita*
*Súnqoy chaupipi mallkispa*
*Wiñáypaj phallallachiyta.*

## 1.–*¿COMO PUDIERA HACER?...*

¿Cómo pudiera hacer
Para peinar con peine de oro
Tu negra y encantada cabellera
Y ver cómo ella ondula al redor de tu
[cuello?

¿Cómo pudiera hacer
Para que los luceros de tus ojos
Rompiendo el caos de mi ceguedad
Sólo brillaran en mi corazón?

¿Cómo pudiera hacer
Para beber tu aliento y conseguir
Que la *mulla* que está floreciendo en tus
[labios
Se cubriera de flores aún más rojas?

¿Cómo pudiera hacer
Para que la pureza de tu mano
Avergonzando a la azucena
Reverberara todavía más?

¿Cómo pudiera hacer
Para que el ritmo de tu andar
En cada paso fuera derramando
Más flores que las que hoy le veo derra-
[mar?

Y si me fuera dado hacer todo esto,
Ya podría plantar tu corazón
Dentro del mío, para verlo
Eternamente verdecer.

## 2.–*KACHARPARI*

*¿Cheqachu, urpi,*
*Ripúsaj ninki,*
*Karu llajtaman*
*Mana kutímuj?*

## 2.–*DESPEDIDA*

¿Cierto es, paloma mía,
Que te has de ir
A un país muy lejano
Para no retornar?

*¿Pitan saqenki*
*Qanqa tupupi,*
*Sinchi llakiypi*
*Asuykunáypaj?*

¿A quién has de dejar
En tu nidal,
Y en mi tristeza a quién
He de acudir?

*Rinayki ñanta*
*Qhawarichíway.*
*Ñauparisuspa,*
*Waqaynillaywan*
*Cchaychumusqásaj*
*Sarunaykita.*

Enséñame el camino
Que has de tomar.
Partiré antes que tú
Y con mis lágrimas
He de regar la tierra
Que has de pisar.

*Maypachan ñanpi*
*"Intin ruphawan"*
*Ñiwajtiykiri,*
*Samayniykuna*
*Phuyu tukuspa*
*Llanthuykusunki.*

Y cuando sientas
Que en el camino
Te quema el sol,
Se volverá nube mi aliento
Y la frescura de su sombra
Te irá a prestar.

*Yakumantari*
*"Sinchi cchakiwan"*
*Ñiwajtiykiri,*
*Waqayniykuna,*
*Para tukuspa*
*Ujyachisunki.*

Y cuando sientas
La mordedura
De la sed,
Se volverá lluvia mi llanto
Y te dará
De beber.

*Rumejpa wawan,*
*Katárij uñan,*
*¿Imanispátaj*
*saqeriwanki?*

Criatura hecha de piedra,
Como la víbora, cruel,
¿Tendrás, para dejarme,
Corazón?

*Ñan ñuqapajqa*
*Inti tutayan.*
*Yánay chinkajtin,*
*Músphay puréjtiy,*
*Manañan pjpas*
*"¡Ayau!" niwanchu.*

El sol se apaga
Ya para mí.
Porque mi amada para siempre
Se va,
Ya nadie siente por mí un poco
De piedad.

*Irpallarajmi,*
*Urpiy, karqanki*
*Maypacha ñoqa*
*Intiwan jina*
*Ñausayarqani*
*Qhawaykususpa.*

Eras muy tierna aún,
Paloma mía,
Aquella vez
Que al descubrirte quedé ciego
Como si hubiese contemplado
De frente al sol.

*Ñawiykikuna*
*Phallállaj qúyllur*
*Lliphipirerqa;*
*Rajra tutapi*
*Illapa jina*
*Musphachiwarqa.*

Como estrellas caudales
Me inundaron tus ojos
De su esplendor
Y cual centellas en la noche
Me hicieron mi camino
Torcer.

*Ankaj rijranta*
*Mañarikuspa*
*Watumusqayki.*
*Wayrawan khuska*
*Wayllukunáypaj*
*Phawamusqayki.*

Me prestaré el poder
De las alas del águila
Para irte a ver
Y junto con el viento
A regalarte entre mis brazos
Volaré.

*Kausayninchijta*
*Khipuykurqanchis.*
*"Manan wañuypas*
*Rakkiwasunchu,*
*Ujllaña kasun,*
*Ujlla" ñirqanchis.*

En fuerte nudo nuestras vidas
Atamos ya,
Para que ni la muerte nos pudiera
Separar.
Creímos que por siempre formaríamos
Un solo ser.

*Munásqay urpi,*
*Phutiy ayqéchij,*
*Maypipas kásaj,*
*Qanllan sunqoyta*
*Paparichinki*
*Kausánay kama.*

Paloma mía, que sabías
Mi dolor ahuyentar,
Doquiera me halle mientras viva
Serás tú
La única aurora que ilumine
Mi corazón.

*Misti kkajajtin*
*Yuyáway, ñuqan*
*Yuyasqasqayki.*
*May kamañachus*
*Qanrayku chayan*
*Ijma sunqoyqa.*

Cuando se encienda el Misti
Piensa en mí, porque yo
Siempre estaré pensando en ti.
¿Por tu amor, hasta dónde
Ya habrá llegado mi viudo
Corazón?

### 3.—*KARUNCHAY*

*Urpi uywaytan*
*Chinkachikuni*
*Rumi rumipi.*
*Pajtan taríwaj*
*Purisqaykipi,*
*Chay kkitinejpi.*

### 3.—*PARTIDA*

En ese arisco pedregal
Se me ha perdido la paloma
Que me crié.
No vayas a encontrarla
Cuando transites
Por ese sitio.

*Sutti rejsiyllan*
*Sijllusqa kanqa*
*Súmaj kayninpi.*
*Qori chujtantan*
*Ñañu phushkapi*
*Qanqonqa inti.*

*Qhesijrankunaj*
*Kullachaisqanmi*
*Ñawinri asin.*
*Ñaucchi senqanri*
*Ñañu kayninpi*
*Wicchuta llallin.*

*Chajra musmúrej*
*Súmaj ttikatan*
*Siminqa phanchin;*
*Miskkinraykuri*
*Muyupayaspa*
*Qqeuti muspharin.*

*Ñañu wikarnin*
*Ttipukanáyaj*
*Sunqoyta llallin.*
*Chhaqallu chakin*
*Sapa thaskiypi*
*Samitan qqeqen.*

*Asuriy chunpin*
*Llulluyachispa*
*Ukhunta ppitin;*
*Mattísaj nispa*
*Winchallirinqa*
*Uj muyuriypi.*

*Llullu wintaunri*
*Wayrallatajmi*
*Kkiki kkikichin;*
*Chijlla sayaynin,*
*Ttutúraj ppinqan*
*Sutútun siwin.*

*Chaymi tutapas,*
*Chaymi qoyllurpas*
*Illariyninpi*
*Ñáraj kkanchapun,*
*Ñáraj takipun*
*Paypa kusínpaj.*

Es imposible confundirla,
Porque entre todas las hermosas
Ella escogida fué.
Su cabellera de oro
En fina rueca
Hilará el sol.

En el tumulto
De sus pestañas
Ríen sus ojos.
Cómo seduce
El equilibrio
De su nariz.

Como las flores que circundan
A los maizales,
Se abren sus labios
Y ansioso de su néctar
Los asedia y delira
El picaflor.

Su cintura, tan fina
Que parece romperse,
Cómo cautiva.
Sus pies menudos
En cada paso
Ventura acendran.

Al ataviarla,
Su ceñidor
La disminuye.
Pero sabe ella
Volverlo adorno
En una vuelta.

Su tierno calcañar
Murmulla suave
Como la brisa.
Y su donaire,
Del junco envidia,
Llama en secreto.

Así, de noche
Hasta los astros
En su esplendor,
Ora iluminan,
Ora poetizan
Para su dicha.

## 11.—*ARAWI*

*Uj úrpiy karqan*
*Qhasqoypi káusaj*
*Munayta.*

*Irpallarajsi*
*Chájraj atisqan*
*Phawayta.*

*Chay urpi ripun*
*Apakapuspa*
*Sunqoyta,*

*Kunanta jina*
*Waqasqanáypaj*
*Khuyayta.*

*¿Umphuyan chupas*
*Sapayakuspa*
*Niwanchu?*

*¿Imaynan mana*
*Mayllamantapas*
*Janpunchu?*

*Maytapas richun,*
*Ttika parachun*
*Chay ñanta.*

*Amátaj kúsiy*
*Ancchurichunchu*
*Paymanta.*

*Sapallaychari*
*Tútaj cchillminpi*
*Waqasaj.*

*Payta munaspa,*
*Paywan musphaspa*
*Wañúsaj.*

## 11.—*ARAWI*

Crié en mi pecho
Una paloma
Muy linda.

Tierna, aprendía
Entre las mieses
A volar.

Pero llevándose
Mi corazón
Se ha ido.

Para que ahora
Mi llanto mueva
A piedad.

¿Que viva solo,
Que desfallezca
Querrá?

¿Cómo hasta ahora
De donde está
No vuelve?

Doquiera vaya,
Que cubran flores
Su senda,

Que la ventura
Nunca se aparte
De ella.

Solo, en el seno
De oscura noche
Lloraré.

Amándola,
Soñándola
Moriré.

## BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL


Aguirre, Nataniel, *Juan de la Rosa,* París, 1909.

Arguedas, Alcides, *Pueblo enfermo,* Barcelona, 1910.

Arguedas, José María, *Canto Kechua,* Lima, 1938.

Arriaga, Pablo José de, *Extirpación de la Idolatría del Perú,* Lima, 1621.

Barranca, José, *Ollanta,* Lima, 1868.

Baudin, Louis, *El Imperio Socialista de los Incas,* Santiago de Chile, 1943.

Betanzos, Juan de, *Suma y narración de los Incas que los indios llamaron Capaccuna, que fueron Señores de la ciudad Cuzco y de todo a ella subjeto.* Madrid, 1880.

Boman, Eric, *Antiquités de la région andine de la Republique Argentine et du désert d'Atacama,* París, 1908.

Calancha, Antonio de la, *Crónica moralizada* (páginas sueltas), La Paz, 1939.

Campanella, *Ciudad del Sol,* Buenos Aires, 1942.

Castro Pozo, Hildebrando, *Nuestra comunidad indígena,* Lima, 1924.

Cejador y Frauca, Julio, *Historia de la Lengua y Literatura Castellana.*

*Cerámicas del antiguo Perú* (Prólogo de Heinz Lehemann).

Cieza de León, Pedro, *La Crónica del Perú,* Madrid, 1853.

Cossío del Pomar, F., *Pintura colonial* (Escuela cuzqueña), París, 1928.

Farfán, J. M. B., *Poesía folklórica quechua,* Tucumán, 1942.

Finot, Enrique, *Historia de la Literatura Boliviana,* México, 1943.

Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales de los Incas,* Buenos Aires, 1943.

Guamán Poma de Ayala, Felipe, *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno,* La Paz, 1944.

Heat, Edwin, R., *Antigüedades Peruanas* (Revista de la Sociedad Geográfica de La Paz, Nos. 18, 19 y 20), La Paz, 1904.

Herrera, Antonio de, *Historia General de los hechos de los Castellanos en las islas y tierra firme de el Mar Océano,* Madrid, 1730.

*Homenaje de los Padres Franciscanos y de las Instituciones establecidas en su Templo, al Segundo Congreso Eucarístico Diocesano Dedicado al Obrero.* Cuzco, 1941.

Humboldt, Alejandro de, *Cuadros de la Naturaleza,* Madrid, 1878.

" " " *Sitios de las Cordilleras,* Madrid, 1878.

Jerez, Francisco de, *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco,* Madrid, 1853.

Lehmann, Walter, *Historia del Arte del Antiguo Perú,* Barcelona, 1926.

López, Vicente Fidel, *Les races aryiennes du Pérou,* París, 1871.

López de Gómara, Francisco, *Historia General de las Indias,* Madrid, 1852.

Llorente, Sebastián, *Historia del Perú bajo Los Borbones,* Lima, 1871.

Martínez Arzanz y Vela, Nicolás de, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Buenos Aires, 1943.
Molina, Cristóbal de, *Relación de las fábulas y mitos de los Incas en el tiempo de su infidelidad*, Lima, 1916.
Morales, Ernesto, *Estudios Incaicos*, Buenos Aires, 1929.
„ „ *Sarmiento de Gamboa. Un navegante español del siglo xvi*, Buenos Aires, 1940.
Moreno, Gabriel René, *Ultimos días coloniales en el Alto Perú*, La Paz, 1940.
Morúa, Martín de, *Historia del origen y genealogía real de los reyes incas del Perú, de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gobierno*. S/d.
Omiste, Modesto, *Crónicas Potosinas*, La Paz, 1919.
Orbigny, Alcide d', "L' Homme Américain" *(De l'Amérique Méridionale)*, París, 1839.
Oré, Hierónimo de, *Símbolo católico indiano*, S/1. 1595.
Pacheco Zegarra, G., *Ollántay, drama quechua* (Versión castellana), Buenos Aires, 1942.
Pahlen, Kurt, *Historia universal de la Música*, Buenos Aires, 1945.
Palma, Ricardo, *Tradiciones Peruanas*, Barcelona, s/a.
Pardo, Luis A., *Machu Pijchu* (Una joya arquitectónica de los Incas), Cuzco, 1941.
Ramallo, Miguel, *Guerrilleros de la Independencia*, La Paz, 1919.
Rejas e Hijo, Fermín, *Antología Boliviana* (Escritores cochabambinos), Cochabamba, 1906.
Ricardo, P. Antonio, *Catecismo en Quichua y Aymara*, Lima, 1649.
Rivet, Paul, *Los orígenes del hombre americano*, México, 1943.
Robertson, William, *Historia de la América* (Trad. de Bernardino de Amati), Burdeos, 1827.
Rojas, Ricardo, *El país de la selva*, París, 1907.
„ „ *Himnos Quichuas*, Buenos Aires, 1937.
Sánchez, Luis Alberto, *Garcilaso Inca de la Vega*, Santiago de Chile, 1943.
„ „ „ *Historia de la Literatura Americana*, Santiago de Chile, 1940.
Sánchez, Luis Alberto, *Los fundamentos de la Historia Americana*, Buenos Aires, 1943.
Santacruz Pachacuti Yanqui Salkamaywa, Juan de, *Relación de antigüedades deste Reyno del Perú* (Tres Relaciones de Antigüedades Peruanas), Madrid, 1879.
Sarmiento de Gamboa, Pedro, *Historia de los Incas*, Buenos Aires, 1942.
Solórzano Pereyra, Juan de, *Política Indiana*, Madrid, 1736.
Uhle, Max, "La antigua civilización sudamericana *(Revista de la Sociedad Geográfica de La Paz*, Nos. 18, 19 y 20), La Paz, 1904.
Ulloa, Antonio y Jorge Juan de, *Noticias secretas de América*, Madrid, 1918.
Unzueta, Mario, *Valle*, Novela, Cochabamba, 1945.
Vaca Guzmán, Santiago, *La Literatura Boliviana*, Buenos Aires, 1884.
Vargas, Teófilo, *Aires nacionales de Bolivia*, Santiago de Chile, s/a.
Zárate, Agustín de, *Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú*, Madrid, 1853.

# INDICE

APÉNDICE

Este libro se acabó de imprimir el
día 16 de julio de 1947, en la
"Gráfica Panamericana", S. de
R. L., Pánuco, 63. Se usaron
tipos Fairfield de 8:10 y
10:12. Estuvo al cui-
dado de *Juan José
Arreola.*

